HISTOIRE

DE

LA GRAVURE

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, RUE MIGNON, 2.

HISTOIRE

DE

LA GRAVURE

EN ITALIE, EN ESPAGNE
EN ALLEMAGNE, DANS LES PAYS-BAS, EN ANGLETERRE
ET EN FRANCE

SUIVIE D'INDICATIONS POUR FORMER UNE COLLECTION D'ESTAMPES

PAR

GEORGES DUPLESSIS
CONSERVATEUR-ADJOINT A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

CONTENANT

73 REPRODUCTIONS DE GRAVURES ANCIENNES
EXÉCUTÉES POUR LA PLUPART
PAR LE PROCÉDÉ DE M. AMAND DURAND

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

MDCCCLXXX

HISTOIRE
DE LA GRAVURE

ORIGINES DE LA GRAVURE

Avant de passer en revue isolément chaque école de gravure et d'étudier cet art dans un pays particulier à l'exclusion des autres, il nous paraît opportun de résumer les opinions très diverses et souvent très contradictoires émises à propos de cette question d'origine. De la sorte nous nous épargnerons des redites inévitables, et nous pourrons, sans nous préoccuper outre mesure de la question purement archéologique, constater les tendances de chaque école, examiner les ouvrages dignes d'attention exécutés dans chaque pays, et nommer les artistes que la postérité a le devoir de connaître et le droit de juger. Il importe aussi de dire que nous entendons nous occuper uniquement de la gravure d'estampes, et que, négligeant à dessein la gravure dans l'antiquité, notre travail ne commencera qu'à l'époque où, les moyens d'impression étant trouvés, la gravure devint un art nouveau et produisit de nombreuses épreuves.

Rappelons tout d'abord que deux procédés fort différents dans l'exécution, quoique assez semblables par leurs résultats,

sont en présence : la gravure sur métal et la gravure sur bois. Le premier consiste à dessiner en creux sur le métal tout ce qui doit être fixé sur le papier; le second exige un travail diamétralement opposé : tout ce qui est destiné à apparaître à l'épreuve doit être ménagé sur le bois, et l'échoppe est tenue d'enlever soigneusement toutes les parties que le rouleau de l'imprimeur ne saurait atteindre.

Il faudrait écrire des volumes entiers, si l'on voulait discuter ou rapporter seulement les opinions émises par des historiens sur l'origine de la gravure. Chaque pays a pris part à la discussion, et, de tous côtés, des hommes éminents se sont faits l'organe des ambitions locales. L'amour-propre national s'en est mêlé bien souvent, et la discussion eût couru risque de s'envenimer si, au lieu d'être aux mains de travailleurs sérieux, elle fût descendue dans le domaine des personnalités.

Nous autres Français, nous avons d'autant plus de facilité à discuter les opinions diverses exprimées en cette occurrence, que nous avons moins de titres à faire valoir en faveur de l'invention proprement dite. Non pas que nous n'ayons voulu voir dans un certain Bernard Milnet, artiste dont le nom même est plus que problématique, le plus ancien graveur, mais un examen quelque peu attentif a fait justice de cette opinion, abandonnée unanimement aujourd'hui, même par ceux qui s'en étaient faits tout d'abord les parrains.

Il n'en est pas de même chez nos voisins. Pendant longtemps, le *Saint Christophe* de 1423 passa pour le plus ancien monument connu de la gravure. Heinecken, qui avait découvert cette estampe datée dans la couverture d'un manuscrit conservé sur les rayons de la bibliothèque de la chartreuse de Buxheim, près de Memmingen, conclut de cette découverte que l'on saurait désormais avec certitude, grâce à cette pièce, que l'on gravait des images et des lettres en 1423. On lit, en

effet, au-dessous de cette grossière image représentant saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules : *Christofori faciem, die quacunque tueris. Illa nempe die morte mala non morieris. Millesimo* cccc° xx° *tercio.* La seule épreuve parfaitement authentique que l'on connaisse de cette planche existe à Londres dans la collection de lord Spencer; elle ne laisse aucun doute sur le fait même avancé par Heinecken, et, reproduite plusieurs fois dans les ouvrages consacrés aux origines de la gravure et de l'imprimerie, elle n'a, jusqu'à ce jour, rencontré aucun incrédule.

L'estampe possédée actuellement par la Bibliothèque royale de Bruxelles n'a pas eu le même sort. Au moment où le baron de Reiffenberg en fit l'acquisition pour le compte du gouvernement belge, elle fournit à plusieurs iconographes l'occasion d'accuser leur érudition. Cette planche, qui représente *la Vierge et l'Enfant Jésus entourés de quatre saintes dans un jardin*, porte la date de 1418. Les quatre saintes sont : sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Dorothée et sainte Marguerite; elles tiennent à la main des banderoles sur lesquelles sont gravés en latin leurs noms. Le baron de Reiffenberg publia en 1845 un mémoire dans lequel il s'efforçait de prouver que le dessin de l'estampe qu'il venait de découvrir à Malines, collée à l'intérieur d'un coffre, rappelait beaucoup la manière du peintre van Eyck. M. de Brou, bibliothécaire du duc d'Arenberg, répondit, l'année suivante, au mémoire de son compatriote et combattit l'opinion du conservateur en chef de la Bibliothèque de Bruxelles. L'influence que l'école de van Eyck avait pu exercer sur l'auteur de cette planche lui parut contestable, et il alla plus loin encore : il déclara que la date était fausse, et, s'appuyant sur la forme et la disposition des vêtements portés par les saintes qui accompagnent la Vierge, il se refusa à admettre que cette planche ait été gra-

vée avant la seconde moitié du quinzième siècle. Nous avons vu cette pièce plusieurs fois, et, après l'avoir soigneusement examinée, nous devons à la vérité de dire que la date 1418 nous paraît hors de toute contestation. L'estampe, en plusieurs parties lacérée et fort endommagée, est précisément intacte là où il importe qu'elle soit particulièrement exempte de toute restauration. L'argument de M. de Brou, tiré des costumes, nous paraît au moins spécieux. Il est bien difficile, sinon impossible, dans un ouvrage aussi sommaire, de fixer d'une façon positive la date de tel ou tel ajustement qui n'a subi que lentement une transformation complète et qui peut avoir été en usage pendant un demi-siècle. Quant à reconnaître, dans ce document précieux, mais fort loin d'être beau, une parenté quelconque avec les peintures des maîtres de l'école flamande primitive, nous ne saurions y souscrire. Comme la plupart des estampes qui virent le jour dans les Pays-Bas pendant la première moitié du quinzième siècle, cette planche ne peut guère prétendre à prendre place parmi les œuvres d'art; elle ne possède aucun caractère bien particulier. C'est une image de dévotion destinée à être fixée aux murs des habitations, à exciter la piété des fidèles et à célébrer le culte de la Vierge, et celui qui la dessina et la grava dans le bois aurait été fort surpris, sans doute, d'être, au même titre que les peintres qui vivaient à ses côtés, compté parmi les artistes dont s'honore une nation ou qui font la gloire d'une école. La *Vierge* de 1418 fournit un document certain sur l'état peu avancé de la gravure dans les Flandres au commencement du quinzième siècle : elle ne saurait en réalité avoir aucune portée esthétique.

La question en était là, il y a quelques années. Après avoir daté de 1423, puis de 1418, les premières manifestations de l'art du graveur, les érudits semblaient satisfaits et avoir

La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de quatre saintes (1418).

renoncé à faire remonter plus haut l'art de l'impression des planches gravées, lorsqu'une découverte imprévue vint détruire l'opinion généralement adoptée et reculer de douze années le point de départ de la gravure. Ce n'était pas, à proprement parler, cette fois une gravure sur bois qui venait d'être trouvée ; c'était une gravure, ou plutôt deux gravures en relief sur métal, qui, imprimées sur les feuillets mêmes d'un manuscrit, ne pouvaient avoir été exécutées après l'année 1406. M. Henri Delaborde, dont le nom restera attaché à cette découverte, acquit la preuve, en compulsant les différents textes qui composaient ce manuscrit, formé en grande partie de copies de travaux antérieurs au quinzième siècle, en se livrant à des calculs certains sur le calendrier placé en tête de ce petit volume et en étudiant l'âge même de l'écriture de ce manuscrit, que la date extrême où il avait été exécuté ne pouvait pas dépasser l'année 1406. De la démonstration fort claire donnée par M. Delaborde (*Gazette des beaux-arts*, 1er mars 1869), démonstration qui nous semble irréfutable, il résulte que le mode d'imprimer les estampes était connu dès le commencement du quinzième siècle. Si l'on fait attention, en effet, que l'écriture suit le contour des encadrements des deux estampes criblées que contient ce manuscrit, on est amené à conclure que ces deux planches ont été certainement imprimées avant que l'écrivain ait tracé les lignes qui les avoisinent, et que, par conséquent, ces estampes primitives ont précédé le manuscrit, qui a été écrit vers 1406.

Sans doute ces découvertes matérielles, qui, il n'en faut pas douter, ne seront pas les dernières, ne peuvent que fort indirectement intéresser l'art lui-même et ne méritent d'être consignées que comme des sources d'information purement archéologiques ; elles sont dignes toutefois d'attirer l'attention de l'historien de l'art, auquel la question des origines ne

saurait être indifférente. Si l'Allemagne et les Flandres, autant que permettent de le supposer les monuments connus datés ou non datés, ont le droit de revendiquer l'honneur d'avoir contribué plus que toute autre contrée aux débuts de la gravure en relief, ces deux pays n'ont fourni, à ces époques reculées, que des spécimens peu significatifs, auxquels il serait imprudent d'accorder une importance exagérée.

Pour les cartes à jouer, il en est de même que pour les gravures sur bois proprement dites. Si l'on en croyait Heinecken, elles auraient été en usage en Allemagne longtemps avant d'être connues ailleurs. Malheureusement pour cette opinion, les historiens qui n'ont pas le même intérêt qu'Heinecken à tout rapporter à l'Allemagne, citent certains passages de manuscrits dans lesquels on apprend que les cartes à jouer étaient connues en Italie en 1299 et en France en 1323. Un décret du gouvernement de Venise, mentionné par tous les écrivains qui se sont occupés de l'histoire des cartes, décret rendu en 1441 en vue de relever l'art et le métier des cartes à jouer et des images en souffrance, permet de supposer que l'art de l'impression pour les cartes à jouer était fort anciennement pratiqué. De tous ces témoignages écrits, un fait matériel incontestable ressort : c'est que, bien qu'il ne soit nullement prouvé que les premières cartes n'aient pas été peintes à la main, il est fort probable que l'on a imprimé des cartes à jouer longtemps avant d'imprimer des estampes. De là à conclure qu'il faut faire remonter l'histoire de la gravure bien au delà du quinzième siècle, il y a loin, ce nous semble; car aucune des cartes que l'on prétend avoir été gravées avant cette époque ne portant de dates et de lieu d'impression, on est aussi embarrassé pour décider à quel moment elles furent imprimées que l'on est empêché lorsqu'il s'agit de déterminer l'année précise et la contrée où la première estampe vit le jour.

Ce qui était arrivé pour la gravure en relief se produisit pour la gravure en creux. Un nombre très considérable d'estampes conservées dans les dépôts publics ou dans les collections privées accusent une origine fort ancienne et autorisent à penser que l'art du graveur au burin remonte très haut. On ne saurait pas déterminer d'une façon plus exacte l'époque où l'on imprima la première fois des estampes gravées en creux, que l'on n'est autorisé à dire le moment où les plus anciennes gravures en relief furent imprimées. M. Renouvier a eu la bonne fortune de mettre la main sur une suite de la Passion portant sur une des pièces qui la composaient, *la Flagellation*, la date 1446. Cette suite que nous avons pu étudier à loisir et à laquelle son heureux possesseur a consacré un mémoire important, semble avoir été exécutée en Allemagne. Nous y reconnaissons certaines analogies avec les estampes connues du maître de 1466, mais ce sont des analogies d'intention plutôt que des analogies de style. Ces planches sont grossièrement dessinées et sont l'œuvre d'un imagier qui ne saurait prétendre au titre d'artiste. Quoique la *Vierge* de 1451 — cette pièce, signée : P. 1451, a été décrite et publiée en *fac-simile* par M. Passavant dans les *Archives* de Naumann (IVe année, 1858, p. 1), d'après l'épreuve, jusqu'à ce jour unique, possédée d'abord par M. Weigel, devenue aujourd'hui la propriété de M. Félix, qui en fit l'acquisition moyennant la somme de 3950 thalers — affecte des allures moins archaïques, elle ne saurait encore prendre rang parmi les ouvrages réellement intéressants au point de vue de l'art. Nous nous refusons à reconnaître pour son auteur un graveur allemand. Nous pensons, avec M. Renouvier (*Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne*, Bruxelles, 1860, p. 119), qu'une main flamande a tracé cette planche, qui n'a pas la rudesse des premiers spé-

cimens de la gravure dans la haute Allemagne. S'il fallait à toute force indiquer l'origine de cette estampe, nous inclinerions à penser qu'elle fut inspirée par les peintures de van Eyck plutôt que par les conceptions des prédécesseurs de Martin Schongauer et d'Albert Dürer; mais nous nous empresserions d'ajouter que le graveur qui fixa sur le métal cette composition empruntée peut-être à autrui ne possédait encore aucune des qualités nécessaires pour fonder une école ou pour assurer le succès de la découverte récente.

C'est en tournant nos regards vers l'Italie que nous rencontrerons le maître qui donna une impulsion sérieuse à l'art de la gravure, et qui, en confiant au métal une œuvre réellement belle, mérite d'être considéré comme le véritable inventeur de la gravure. Maso Finiguerra, le jour où il grava cette fameuse *paix*[1] dont l'abbé Zani eut l'honneur de découvrir, au Cabinet des estampes de Paris, la seule épreuve connue, laissa bien loin en arrière les artistes qui avaient pu s'exercer avant lui dans sa patrie ou dans les pays voisins. Sans doute, avant que cette estampe précieuse eût été imprimée, plusieurs tentatives avaient été faites, même en Italie; de nombreux orfèvres s'étaient essayés dans l'art de la gravure, qui n'avait de nouveau en réalité que les moyens de se multiplier; mais aucun chef-d'œuvre ne s'était produit et n'avait su s'imposer à l'admiration de tous. Des efforts persévérants pourront dans l'avenir encore amener la découverte de quelque estampe allemande, flamande ou italienne portant une date antérieure à l'année 1452. Les Allemands ou les Flamands seront un jour ou l'autre proclamés, nous n'en doutons pas, les inventeurs de l'impression des estampes; les archives, dépouillées avec soin,

1. Les registres des administrateurs du Baptistère de Saint-Jean, à Florence, témoignent que cette *paix*, livrée par Maso Finiguerra en 1452, fut payée cette année même le prix convenu à l'orfèvre florentin.

fourniront un document devant lequel toutes les ambitions devront tomber; mais ce qui nous surprendrait davantage, c'est que, de toutes ces recherches, il sortît autre chose que la connaissance d'un fait matériel, et nous serions bien trompés, si une œuvre d'art, véritablement digne de ce nom, venait détruire notre opinion bien arrêtée, que ce fut en 1452, en Italie, à Florence, que parut la première manifestation tout à fait significative de l'art de la gravure, manifestation assez éclatante pour avoir à elle seule les proportions d'un événement.

LA GRAVURE EN ITALIE

Les graveurs sur bois. — Les nielles. — La gravure en taille-douce à Florence, dans les villes du nord, à Milan, à Parme, à Bologne et à Rome.

L'histoire de la gravure en Italie suit d'assez près l'histoire de la peinture ; plusieurs peintres d'ailleurs manièrent eux-mêmes le burin, et ceux qui ne prirent pas le soin de dessiner sur le métal ou sur le bois se montrèrent assez soucieux de leur renommée pour attirer à eux des graveurs qui multipliaient sous leur direction les ouvrages qu'ils mettaient au jour.

La gravure sur bois ne précéda pas en Italie, comme dans les autres pays, la gravure sur métal. Elle parut simultanément. C'est dans les livres imprimés qu'il faut aller chercher les premières manifestations de cet art, appelé plus que tout autre, à cause des facilités que présente son mode d'impression, à commenter pour les yeux, à côté du texte, la pensée de l'auteur que les mots traduisaient pour l'intelligence.

En Italie, la gravure sur bois fut plus lente qu'ailleurs à acquérir une importance véritable ; bien qu'il ne soit pas impossible de trouver, dès le milieu du quinzième siècle, plusieurs spécimens de la gravure italienne reconnaissables uniquement à leur style, — aucun de ces essais ne portant une date, — c'est à la fin de ce siècle seulement que l'on voit cette forme

de l'art se produire d'une façon véritablement significative. Jusque-là elle est aux mains d'artisans plus curieux d'édifier les fidèles que de se conformer aux règles du beau.

A Rome, où il semble que l'art eût dû trouver plus d'aisance que partout ailleurs à se produire, c'est à peine si l'on rencontre quelques spécimens de la gravure sur bois avant les premières années du seizième siècle. La découverte de l'imprimerie s'y impatronisa assez tard, et les artistes qui habitent la ville éternelle eurent besoin, dès les commencements, pour se produire, d'un cadre plus large que le livre.

Plusieurs ouvrages ornés de figures voient cependant le jour à Rome avant la fin du quinzième siècle, mais les estampes qui s'y trouvent n'offrent, au point de vue de l'art, qu'un médiocre intérêt. Les *Meditationes reverendissimi patris domini Johannis de Turrecremata* (Rome, Ulrich Han, 1467)[1] contiennent trente-trois planches gravées grossièrement au trait, qui ne peuvent pas réellement passer pour des œuvres d'art; ce sont des images exécutées par des artisans qui ne possèdent, ni comme dessinateurs ni comme graveurs, une habileté réelle. Il en est de même des *Opuscula Philippi de Barberii* (*impressum Romæ an. Domini M. CCCC. LXXXI. sedente Sixto IIII. Pont. Max.*, petit in-4°), ouvrage peu connu qui contient une série de vingt-neuf figures représentant les Sibylles et les Prophètes, quelques sujets du Nouveau Testament et une figure de Platon passablement maniérée[2]. Si

1. Nous n'avons pas vu cette première édition, dont on ne connaît que trois exemplaires conservés à la Bibliothèque impériale de Vienne, à la bibliothèque de Nurenberg et à Londres, chez lord Spencer, mais nous avons pu consulter la seconde édition (Rome, 1473) de cet important volume, conservée au département des imprimés de la Bibliothèque nationale de Paris, édition qui renferme les mêmes planches que celle de 1467.

2. On connaît du même auteur un autre ouvrage imprimé à Rome vers le même temps, et intitulé : *Tractatus sollemnis et utilis editus per religiosum virum magistrum Philippum Syculum ordinis Predicatorum sacre theologie professorem integerrimum in quo*

nous citons ces deux ouvrages ornés de figures et publiés à Rome, les plus anciens que l'on connaisse, c'est bien plutôt pour montrer l'état même de la gravure sur bois dans la capitale de l'Italie à la fin du quinzième siècle, que pour signaler aux érudits des spécimens véritablement significatifs de cet art.

A Florence, les imprimeurs, pour orner les livres qu'ils mettent au jour, s'adressent aux graveurs sur métal avant de faire appel aux graveurs sur bois. Les anciens ouvrages qui contiennent des estampes en relief sont rares, et les *Prediche* de Savonarole sont pour ainsi dire les premières publications florentines qui renferment des estampes en bois d'une importance réelle[1]. On ignore les noms des artistes qui dessinaient ces planches aussi bien que les noms de ceux qui les taillaient. L'histoire est muette sur les graveurs dociles que les imprimeurs employaient, et la difficulté est grande lorsque l'on veut désigner sûrement ces maîtres, auxquels on est tenté de reprocher une modestie ou un mépris de la gloire trop absolu. Il est presque impossible de faire honneur de ces planches, dessinées avec un goût et avec un charme pénétrant, à quelque artiste en renom. L'inexpérience du graveur est telle en certains cas, que le dessin primitif est complètement altéré, et, si l'on peut deviner à travers ces interprétations imparfaites le savoir des maîtres qui le traçaient, il est prudent, sous peine d'errer et de faire fausse route, de s'abstenir de toute attribution. Ces planches anonymes eurent, à leur apparition, un succès qu'expliquait de reste la science de leurs inventeurs, et, jusqu'au milieu du seizième siècle, on les retrouve dans des

infra scripta perpulchre compilavit. Les planches qui l'accompagnent, au nombre de treize, les douze *Sibylles* et *Proba Falconia*, sont dessinées avec plus d'élégance que dans l'ouvrage précédent, et gravées par un artiste moins inexpérimenté.

1. Un des plus intéressants opuscules au point de vue qui nous occupe ici est celui qui a pour titre : *Predica dell'arte del bene morire* (2 novembre 1496). Il contient quatre planches; deux d'entre elles occupent des pages entières.

livres composés longtemps après qu'elles ont vu le jour pour la première fois. Les éditeurs, qui n'auraient su à qui s'adresser pour intéresser plus vivement leurs lecteurs, utilisent les bois qu'ils ont trouvés chez leurs prédécesseurs, ou, s'ils ne peuvent utiliser les planches elles-mêmes usées par un tirage nombreux, ou détruites par le temps, ils s'adressent à leurs contemporains pour en obtenir des copies fidèles qui conservent encore un souvenir du parfum de leurs aînées. Si ces copies ou ces originaux qui ont été détournés de leur destination première peuvent induire en erreur l'iconographe qui n'est pas à même de se renseigner sur l'époque précise où ces planches ont vu le jour pour la première fois, elles témoignent du succès qu'elles obtenaient et de l'estime qu'on leur accordait.

Plusieurs des planches qui ornent les sermons de Savonarole se retrouvent dans un livre précieux intitulé : *Incomincia el prohemio della arte del ben morire cioe i gratia di Dio compilato e composto per lo reuerendo in Christo padre Monsignor Cardinale di Fermo negli anni del nostro Signore M. CCCC. LII.*[1] (petit in-4° de 22 feuillets). Quoique, pour cette plaquette comme pour les sermons du célèbre dominicain, on ne connaisse ni le nom de l'imprimeur qui le publia, ni l'année précise où il parut[2], ni à quel artiste, dessinateur ou graveur, on doit attribuer les planches qui l'ornent, les bibliographes sont d'accord pour regarder cet ouvrage comme ayant vu le jour à Florence, à la fin du quinzième siècle. Toutes les gravures sur bois, au nombre de trente-deux, qui le décorent, ne sont pas de la même main, et semblent même provenir de dessinateurs divers; elles sont taillées avec plus ou moins de finesse, mais

1. Cette date indique l'époque où le livre fut composé, et non pas l'année où il fut imprimé.

2. Une édition de cet ouvrage porte la date de 1513. Elle nous parait être fort postérieure à l'époque même où les planches qui l'ornent ont été gravées.

toutes elles possèdent le parfum de l'école florentine primitive; elles intéressent bien plus par les souvenirs qu'elles évoquent que par l'habileté même dont elles témoignent. Elles ne sont ni taillées avec une grande expérience ni dessinées avec une correction absolue, mais la disposition heureuse des personnages qui s'y meuvent, la finesse des expressions et la justesse des attitudes ne permettent pas de douter que les artistes qui les inventèrent n'aient respiré le même air que Beato Angelico et ses successeurs immédiats.

Les mêmes observations peuvent s'appliquer à différents autres ouvrages publiés à la même époque. Quoique l'on ne trouve qu'une seule gravure sur bois dans le livre intitulé : *Specchio della vera penitentia, compilato da frate Jacopo Passavanti dell'ordine de Frati Predicatori* (*impresso in Firenze a dì XII di marzo M.CCCC.LXXXXV.*), celle-ci sort certainement du même atelier que les planches utilisées dans les *Prediche* de Savonarole. Il en est de même des douze gravures sur bois qui se trouvent dans une plaquette dont la date et le lieu de publication sont inconnus, mais dont il est facile de deviner l'origine florentine et l'époque précise, lorsqu'on examine les planches qu'elle contient : *Incominciono le diuote Meditationi sopra la Passione del nostro Signore chauate e fondate originalmente sopra sancto Bonauentura chardinale....* Enfin le même goût, plus relevé encore si c'est possible, se remarque dans un volume assez rare, publié en 1508 également à Florence et intitulé : *Quatriregio del decorso della vita humana di messer Federico* (*Frezzi*), *frate dell'ordine di sancto Domenico eximio maestro in sacra theologia e già vescovo della cipta di Fuligno* (*impresso in Firenze a dì XXVI. di luglio M.D.VIII. ad petitione di ser Piero Pacini da Pescia*). Si l'on y regarde de près, on constate même dans ce volume, qui ne contient pas moins de cent vingt-cinq planches, une

expérience de la gravure dont n'ont pas toujours fait preuve au même degré les artistes qui concouraient à l'*illustration* des sermons de Savonarole. On n'est pas encore en mesure de fournir le nom du graveur habile qui exécuta ces planches, mais les initiales L. V. inscrites au bas de la première estampe de ce volume pourront aider à le faire connaître.

Si nous ne trouvons pas à Milan un grand nombre d'ouvrages ornés de gravures sur bois, il en est un qui nous paraît, tant les planches qui le décorent possèdent de charme, digne de toute l'attention des artistes. C'est un volume in-4° consacré à la *Vie de sainte Véronique*, qui fut imprimé à Milan en 1518: *Inexplicabilis mysterii Gesta beatæ Veronicæ Virginis præclarissimi monasterii sanctæ Marthæ Urbis Mediolani..... Mediolani, apud Gotardum Ponticum impressorum anno a Salvatoris ortu M. CCCCC. XVIII. die III. aprilis*. Il contient dix estampes qui rappellent l'école dont Bernardino Luini fut le meilleur élève, et, si nous ne craignions de paraître téméraire, nous dirions que nous pensons que B. Luini a lui-même dessiné les planches qu'il renferme. *Le Christ et sainte Véronique lisant*, *Un Ange guidant la main de sainte Véronique écrivant*, et *Sainte Véronique agenouillée devant un ange tenant un livre dans lequel elle lit*, sont les planches où apparaît le plus ouvertement, à nos yeux, la main du célèbre élève de Léonard. Si l'on se refuse à admettre que le maître qui couvrit de fresques admirables les murailles des églises de Lugano et de Saronno ait lui-même tracé les dessins que le graveur sur bois nous a transmis, on ne peut nier en tout cas qu'il n'ait inspiré l'artiste qui les composa, et, à l'expression tendre des figures répandues dans ces compositions, on reconnaît, d'une façon certaine l'influence de son enseignement.

Quelques auteurs ont avancé que Léonard de Vinci avait lui-même gravé quelques planches sur bois, et, à l'appui de leur

opinion, ils ont cité le passage suivant du traité de Luca Pacioli sur la *Proportione divina* (Venise, 1509, *A. Paganius Paganinus characteribus elegantissimis accuratissime imprimebat*, in-f°) : « *Nec vero multo post, spe animos alentes, libellum cui* de Divina proportione *titulus est, Ludovico Sphorciæ, duci Mediolanensi, nuncupavi. Tanto ardore ut schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpta.* » Ce texte est vraiment si formel, qu'il ne semble autoriser aucune discussion. Il nous paraît cependant difficile d'admettre, après avoir examiné le volume en question, que Léonard de Vinci ait pris d'autre peine que d'y concourir pour quelques dessins. Encore la chose est-elle douteuse : une découverte récente, faite par le marquis Girolamo d'Adda et consignée dans la *Gazette des beaux-arts* (août 1868), nous apprend d'une façon positive que les deux profils qui ornent ce volume, et qui, dans ce livre, offrent seuls un caractère bien particulier, ont été empruntés par Pacioli à un ouvrage, demeuré manuscrit, de Piero della Francesca. N'est-il pas dès lors plus raisonnable de renoncer à cette opinion, et d'admettre que le mot *scalpta* n'a pas ici le sens que l'on a été jusqu'à ce jour tenté de lui donner, et que l'auteur du traité *de Divina proportione* a seulement voulu indiquer qu'il avait mis à contribution et tiré profit des dessins de Léonard?

Parmi les livres ornés de planches gravées imprimés à Ferrare à la fin du quinzième siècle, il n'en est pas de plus intéressant que celui que composa Frà Jacopo de Bergame, intitulé : *De plurimis claris selectisq. mulieribus opus prope divinum novissime congestum* (*Ferrare, opera et impensa magistri Laurentii de Rubeis de Valentia. Tertio Kal. Maias anno salutis nostre M. CCCC. LXXXXVII.*). Après avoir donné un grand nombre de portraits imaginaires que l'éditeur a pu, sans inconvénient, répéter plusieurs fois, il a, lors-

qu'il s'est rapproché de son temps, publié des planches qui ont très probablement été exécutées d'après nature. Sans être aussi affirmatif que M. Piot, qui dit (*Cabinet de l'amateur*, nouvelle série, t. Ier, p. 131) : « Il n'est pas douteux que le portrait de la jeune Damisella Trivulcia, la dernière du livre, n'ait été gravé d'après une peinture ou un dessin de Léonard de Vinci. La finesse du profil, l'élégante richesse de l'ajustement, rappellent tout à fait le portrait de Béatrix d'Este,

Portrait de Damisella Trivulcia (Ferrare, 1497).

femme de Lodovico il Moro, que l'on conserve parmi les peintures de la bibliothèque Ambrosienne, » nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître, à travers ce bois un peu grossièrement taillé, une main fort exercée qui défie la critique. Il en est de même des cinq ou six planches qui précèdent immédiatement celle-ci ; elles sont exécutées sans aucun doute d'après les dessins de quelques-uns des représentants les plus autorisés de l'école milanaise, auxquels on ne saurait refuser une entente de la physionomie rare à toutes les époques de l'art.

Le premier livre imprimé à Vérone : *Roberti Valturii* de Re militari lib. XII *ad Sigism. Pandulfum Malatestam* (*Johannes ex Verona oriundus Nicolaï cyrugie medici filius artis impressorie magister hunc de re militari librum elegantissimum litteris et figuratis signis sua in patria primus impressit an. M. CCCC. LXXII.*), contient un certain nombre de planches attribuées à Matteo da Pasti. Quoique nous ne sachions pas sur quoi se sont appuyés ceux qui ont émis cette opinion, elle ne nous choque pas absolument. On sait positivement que Matteo da Pasti était l'ami de Valturius, qu'il travailla comme architecte à côté de Leo Battista Alberti, qu'il exécuta un certain nombre de fort belles médailles; il n'y a rien d'impossible à ce qu'il ait fourni les dessins qui accompagnent le livre de Valturius.

Autant les spécimens de la gravure en relief à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième sont difficiles à rencontrer dans la plupart des villes importantes que nous venons de citer, autant ils abondent à Venise pendant cette même période. Le plus beau livre orné de planches qui parut dans cette ville fut imprimé en 1499 par Alde Manuce ; c'est un roman ayant pour titre : *Hypnerotomachia Poliphili*, dont l'auteur est un dominicain nommé Francesco Colonna. « Dans ce roman philosophique, dit M. Didot (*Alde Manuce*, Paris, 1875, p. 134), sorte de poème en prose, composé en 1467, et probablement à l'imitation des amours poétiques de Pétrarque et de Dante, l'amant voit en songe sa maîtresse, comme dans le *Roman de la Rose;* mais, en faisant le récit d'un voyage à Cythère, l'auteur se plaît à décrire les fêtes, les monuments et les usages de l'antiquité ; il n'est pas jusqu'aux tombeaux dont il n'explique les épitaphes pour faire montre de savoir.... Ce monument, l'un des plus anciens et sans contredit le plus remarquable de la gravure italienne sur bois, fut exécuté aux

frais de Leonardo Crasso de Vérone. » Les planches qui ornent ce beau livre, et qui en font, à vrai dire, le seul intérêt, sont gravées d'une façon très sommaire, mais avec une sûreté de main qui dénote un artiste fort au courant de son métier. Elles

Planche empruntée à l'*Hypnerotomachia Poliphili* (Venise, 1499).

reproduisent des dessins que l'on a successivement attribués, sans aucune raison, selon nous, à Mantegna, à Raphaël et à Giovanni Bellini. Elles seraient dues, si l'on en croit M. Piot (*Cabinet de l'amateur*, nouv. série, t. I, p. 353), à un maître anonyme, que cet historien propose de nommer, jusqu'à nouvel ordre, le *maître aux Dauphins*, parce qu'il a remarqué qu'un

ou plusieurs dauphins se trouvaient assez habituellement sur un certain nombre de planches anonymes exécutées à Venise, à la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième.

Nous transcrivons ici le passage où M. Piot émet cette opinion : « C'est le maître aux Dauphins qui a tracé les dessins de la *Hypnerotomachia Poliphili*, que l'on a voulu donner à Raphaël et à Giovanni Bellini, et ceux du *Fasciculus medicine* de Jean de Ketham, que l'on a tenté d'attribuer à Andrea Mantegna. Aujourd'hui il faut absolument renoncer à toutes ces hypothèses sans critique. C'est à lui que l'on doit les illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide, du *Théâtre* de Térence et de Plaute, des *Fables* d'Ésope, du premier *Vitruve*, figuré, édité par Giovanni Giocondo, et d'une foule d'autres livres publiés de 1491 à 1520 par Luc. Ant. Junte, Gregorio de Gregoriis, Alde Manuce, Lorenzo Soardis, Arrivabene, etc., etc. C'est lui qui a fourni à ces illustres imprimeurs des frontispices, des lettres ornées et des marques typographiques, depuis l'ancre Aldine, dans sa simplicité primitive, jusqu'à la marque superbe placée sur le titre des *Ennéades* de Marc-Antoine Sabellico, de 1498 (*Venetiis, per Bernardinum et Matheum Venetos qui vulgo dicuntur li Albanesoti*). »

Il nous a été donné de voir la plupart des ouvrages mentionnés ci-dessus, et, comme il est impossible de désigner d'une façon positive l'auteur des planches qui accompagnent ces différents volumes, qui ont entre eux plus d'un point de ressemblance, nous ne faisons aucune difficulté à les ranger, jusqu'à plus ample information, sous la dénomination collective de *estampes exécutées par le maître aux Dauphins*. Il faut avoir recours à cet expédient, et grouper sous une dénomination unique des ouvrages qui appartiennent sans doute à une seule école, mais qui ont peut-être été gravés par plusieurs mains, pour rendre les recherches plus faciles et pour

aider à la découverte du nom ou des noms des graveurs qui ont exécuté ces importants ouvrages.

Ce serait encore à ce *maître aux Dauphins* qu'il faudrait attribuer les nombreuses vignettes en bois qui ornent la *Biblia volgare historiate* (per Niccolò di Mallermi) *stampata ne lalma città di Venetia per Giovanni Ragazo di Monteferato a instantia di Luchantonio di Giunta*, 1490. Les estampes qui y sont contenues sont presque toutes signées d'un b gothique, initiale que les historiens de l'art ont voulu expliquer différemment. Les noms de Giov. Bellini, de G. Buonconsiglio et même de Sandro Boticelli, ont été prononcés. Ces attributions sont à peine soutenables, et, quels que soient la gentillesse du dessin, le goût des architectures et l'habileté du graveur à ne rien changer aux dessins qu'il reproduisait, il est sage de ne pas mettre un nom, surtout un nom illustre, au bas de ces planches qu'un artiste de talent dessina et grava, mais auxquelles un maître véritable ne mit pas la main[1].

C'est encore à Venise que fut imprimé en 1512 un livre précieux, dont les exemplaires sont de la plus grande rareté, les *Epistole et Evangelii volgari hystoriade*, contenant une planche sur bois accompagnée du monogramme de Marc-Antoine Raimondi, qui fut exposée, à Londres, au *Burlington Fine Arts Club*, en 1868. Cette estampe, dont il nous a été donné de voir un *fac-simile*, représente l'*Incrédulité de saint Thomas*. Elle est dessinée correctement, mais elle n'est pas dépourvue de lourdeur, et si, comme le monogramme formé des lettres M A R qui l'accompagne semble l'indiquer, elle est

1. La même lettre *B*, inscrite au bas d'estampes sur bois gravées à Venise, se retrouve sur la troisième planche du *Songe de Poliphile* et au-dessous d'un certain nombre des figures qui accompagnent l'ouvrage suivant : *Finisce lo elegantissimo Decamerone : cioè le cento novelle detto : dello excellentissimo poeta Giovanni Bocchaccio da Certaldo. Impresso in Venetia per Giovanni e Gregorio de Gregorii fratelli. Imperante Augustino Barbarigo felicissimo principe, nell'anno della humana recuperatione M.CCCC.LXXXXII. ed di XX di giugno.*

effectivement due à Marc-Antoine, elle aurait été dessinée avant que le grand artiste bolonais ait suivi les leçons de Raphaël, à l'époque où, n'ayant pas quitté son pays natal, il s'inspirait uniquement des ouvrages de Francesco Raibolini, son compatriote et son premier maître.

Des planches d'un goût très différent, mais d'une beauté au moins égale, se trouvent dans une édition du *Traité d'anatomie* d'André Vesale, publiée pour la première fois à Venise, en 1538, par B. Vitali. Outre le portrait de l'auteur, œuvre du premier mérite, dont le dessin est attribué, non sans raison, à Jean de Calcar, cet ouvrage contient des planches d'anatomie du plus beau dessin, gravées avec une ampleur et une sûreté de main dont on ne retrouverait nulle part ailleurs l'équivalent.

A quelques années de là, un imprimeur qui mérite de trouver place dans l'histoire de la gravure, à cause du soin avec lequel il savait choisir les graveurs qu'il employait, Marcolini da Forli, mit au jour le plus grand nombre des ouvrages de Doni. C'est chez lui que parurent, en 1551 et 1552, *la Zucca;* en 1552 et 1553, *i Marmi* et *i Mondi;* et, en 1557, *la Libreria*, ouvrages précieux que recommandent les planches qui les décorent, peut-être plus que les écrits qu'ils contiennent. Les nombreux portraits qui accompagnent le texte sont l'œuvre de plusieurs artistes vénitiens. On s'aperçoit aisément que ce ne fut ni le même crayon qui les dessina, ni le même burin qui les grava; mais, malgré cette différence dans l'exécution, on ne peut se refuser à reconnaître que ce fut une seule et même influence qui les inspira. S'il n'était pas toujours un peu hardi de mettre un nom illustre au-dessous d'œuvres relativement peu importantes, on serait tenté de dire que ces portraits ont été dessinés sous les yeux du grand Titien, peut-être même dans son atelier.

Cet imprimeur, établi à Venise, qui mettait au jour de si beaux livres, Marcolini da Forli, est aussi l'auteur d'un volume

Portrait de Fr. Alunno (*i Mondi* del Doni, Venise, 1552).

singulier, orné de figures sur bois qui rappellent beaucoup les planches dispersées dans les ouvrages de Doni : *le Ingeniose Sorti, composte per Francisco Marcolini da Forli, intitulate*

Giardino di Pensieri (Venise, 1540)[1]. C'est un petit in-folio précédé d'un frontispice très remarquable gravé sur bois, et contenant sur une tablette placée au bas de la composition, à droite, cette inscription : *Ioseph Porta Garfagninus.* Ce nom, inscrit sur une planche publiée par Marcolini da Forli, ne saurait, pensons-nous, désigner l'auteur de toutes les estampes commandées par cet imprimeur. Celle-ci est supérieure à la plupart des gravures répandues dans les livres sortis des presses de Marcolini, et dénote une main plus exercée, et particulièrement préoccupée de la beauté de la forme et de l'élégance du dessin.

Au même moment où les livres que nous venons de mentionner voient le jour, paraissent un assez grand nombre d'estampes sur bois, qui témoignent de l'extension que prend en Italie cette forme de l'art au seizième siècle. Une immense vue cavalière de Venise, attribuée sans raison suffisante à Jacques de Barbari, dit le maître au Caducée, mérite une mention spéciale; des compositions importantes du Titien ou de Dominique Campagnola, fixées dans le bois par des maîtres qui, le plus souvent, ne se sont pas fait connaître, indiquent que les planches de petite dimension ne suffisent plus à l'expérience de ces artistes capables de mener à bien des ouvrages de longue haleine. Ceux-ci s'efforcent de reproduire les dessins qui leur sont soumis avec une exactitude scrupuleuse; ils n'ont d'autre ambition que de multiplier les dessins qui leur sont livrés par les peintres auxquels ils s'adressent, et ils parviennent à faire exprimer à la gravure sur bois ce qu'elle est, avant tout, propre à donner, des *fac-simile* exacts de dessins à la plume. Il ne vient pas à l'esprit de ces artistes de lutter avec la gravure au burin et de rivaliser avec les maîtres

1. L'édition de 1540 est fort rare. On trouve plus fréquemment l'édition de 1550 de cet ouvrage, dans laquelle les mêmes planches ont été utilisées.

de l'art qui travaillent à leurs côtés; leur ambition est moindre, et les résultats qu'ils ont obtenus prouvent qu'ils ont vu juste. Laissant aux artistes qui disposent de tous les moyens que le burin procure le soin de rendre l'effet des tableaux inventés par les peintres de Venise, ils ont demandé à ces mêmes peintres les dessins qu'ils fixaient sur le papier avant d'exécuter leurs toiles admirables, et ce sont ces dessins qu'ils ont rendus avec une vérité qui commande l'admiration. En dehors de Dominique Campagnola, qui a signé plusieurs planches inventées aussi bien que gravées par lui, et de Nicolas Boldrini de Vicence, qui grava les plus beaux dessins du Titien, on ne connaît pas les noms de ces graveurs, qui ont formé une école véritable et qui ont souvent fait preuve d'un savoir égal à celui de graveurs plus célèbres. On en est donc réduit à classer ces planches parmi les nombreux spécimens anonymes de la gravure italienne, et l'on ne saurait mieux les désigner qu'en les classant sous cette dénomination assez vague de graveurs de l'école du Titien : non pas que les œuvres du grand maître aient eu seules le privilège d'exercer le savoir de ces graveurs ; mais, comme de toutes les gravures sur bois qu'ils mirent au jour, ce sont celles que Titien dessina, qui accusent le talent le plus élevé, il n'y a rien de plus naturel que d'attribuer au chef de l'école vénitienne l'honneur d'avoir dirigé cet atelier, dont les disciples ne se sont pas fait connaître.

A côté des graveurs sur bois proprement dits doit naturellement trouver place toute une classe de graveurs qui obtenaient, à l'aide d'un procédé que leurs devanciers avaient mis en usage, des résultats inconnus avant eux. Non contents de transporter sur le bois les dessins à la plume que faisaient à leur intention les peintres en renom, ces graveurs voulurent aussi rendre, en se servant des moyens restreints dont ils disposaient, la physionomie exacte des dessins exécutés à plusieurs teintes que

ces mêmes peintres inventaient. Pour arriver à leurs fins, ils avaient recours à plusieurs planches : ils gravaient sur la première les contours des figures ou des objets que le peintre avait tracés; sur la seconde et sur les suivantes, ils accusaient les ombres plus ou moins accentuées qui indiquaient le modelé et complétaient les formes; puis, à l'aide de points de repères irrévocablement tracés, ils imprimaient successivement chaque planche sur une feuille de papier unique, et arrivaient ainsi à donner des *fac-simile* exacts de dessins lavés, qui conservaient à l'œuvre originale, en même temps que son effet, son apparence primitive.

C'est à Ugo da Carpi que l'Italie est redevable de cette invention, si l'on en croit les *Mémoires* de Gualandi[1]. Cet artiste obtenait en effet du sénat de Venise, en 1516, un privilège pour un nouveau procédé d'impression en clair-obscur. Les œuvres qu'il a laissées témoignent que, du premier coup, il était arrivé à un résultat satisfaisant. Les planches que les historiens de l'art lui attribuent avec certitude sont dignes de l'estime que l'on n'a cessé de leur accorder. Souvent d'ailleurs il signa les estampes qu'il mettait au jour; et ne serait-il l'auteur que du *Massacre des Innocents*, de *Jésus-Christ chez le pharisien*, de la *Mort d'Ananie* et de la *Pêche miraculeuse*, d'après Raphaël, ou de *Diogène*, d'après le Parmesan, qu'il mériterait encore d'être mis au nombre des plus habiles artistes qui s'exercèrent dans la gravure en camaïeu. On ignore l'époque et le lieu de sa naissance, et l'on n'est pas mieux renseigné sur l'année de sa mort. Un certain nombre de ses estampes sont signées de son nom, mais deux seulement portent une date : 1518. Sa manière est large; son dessin, ferme et correct, dénote une main exercée s'adressant de préférence aux œuvres de style.

1. Bologne, 1841, p. 134.

Antoine de Trente, sur lequel les documents biographiques manquent absolument, semble avoir exclusivement consacré son talent à reproduire les dessins de Francesco Mazzuoli, dit le Parmesan. Les estampes qui portent sa marque ou son nom reproduisent avec exactitude la manière élégante du maître de Parme, et transmettent avec vérité les qualités des modèles multipliés. Nous ne trouvons pas dans l'œuvre de ce graveur une planche qui ait été exécutée avec plus de talent que *Saint Jean dans le désert*, clair-obscur à deux planches, que recommandent particulièrement une exécution savante et un dessin précis. C'est encore le Parmesan qui inspira le plus habituellement le graveur qui signa plusieurs de ses planches IOSEPH NICOLAVS VICENTINI. On n'est pas d'accord sur le nom qu'il faut assigner à cet artiste, que Bartsch propose de nommer Vicentini; mais, si l'on fait attention aux gravures qui portent l'inscription que nous venons de rapporter, on n'hésitera pas à reconnaître que l'auteur de ces estampes, quel que soit son véritable nom, était habile dessinateur et graveur expérimenté. *Jésus-Christ guérissant les lépreux*, d'après le Parmesan, et *Hercule étouffant le lion de Némée*, d'après Raphaël, lui assignent un rang honorable dans l'histoire de l'art, et expliquent l'estime que l'on accorde aux productions de son burin. Andrea Andreani, le plus connu des graveurs en camaïeu, mit son nom au bas d'un certain nombre de planches qu'il n'avait pas exécutées. Né à Mantoue vers 1540, il mourut vers 1623. Il ne serait pas plus juste de le considérer comme ayant uniquement publié les estampes d'autrui qu'il ne serait équitable de le regarder comme un graveur très fécond. Il mit sur le bois, en se servant de dessins tracés par Bernard Malpizzi, le *Triomphe de Jules César*, qu'Andrea Mantegna avait peint dans le palais du duc de Mantoue, et c'est là en réalité son meilleur titre à l'attention de la postérité. On ferait fausse route en effet, si,

n'ayant pas à sa disposition des moyens suffisants d'information, on classait, dans l'œuvre d'Andrea Andreani, bon nombre de planches qui portent son nom ou son monogramme, suivis des mots IN MANTOVA, planches au bas desquelles, dans les premiers états, est inscrit le nom véritable de l'artiste qui les grava.

Pendant les dix-septième et dix-huitième siècles, la gravure sur bois fut presque complètement abandonnée en Italie : à l'exception de Barthélemi Coriolano, qui publia à Bologne, de 1630 à 1647, quelques planches en clair-obscur, et d'Antonio Maria Zanetti, qui mit au jour, à Venise, en 1749, un recueil d'estampes exécutées par lui d'après les dessins du Parmesan, on ne saurait citer quelque ouvrage en ce genre digne de fixer le regard et d'exciter l'intérêt. Les libraires eux-mêmes, qui jusque-là avaient appelé à eux les graveurs sur bois, pour orner les publications auxquelles ils attachaient leurs noms, demandent désormais aux graveurs en taille-douce ce qu'ils avaient coutume de réclamer des tailleurs d'images. Faute de trouver des débouchés à leurs travaux, les graveurs sur bois cessèrent complètement de s'exercer dans un art qui avait été en honneur en Italie au moins autant que dans les autres contrées de l'Europe ; et aujourd'hui même, où la gravure sur bois a repris à peu près partout une place importante, elle existe à peine en ce pays, qui cependant fut toujours un des plus empressés à adopter les inventions nouvelles, et qui, dans toutes les branches de l'art, jusqu'au milieu du seizième siècle, occupait le premier rang.

Les nielles. — Un orfèvre de Florence, Maso Finiguerra, venait de mettre la dernière main à la gravure d'une *paix*[1]

1. « *Paix*, nom donné à une petite plaque de métal, ciselée, maillée ou niellée, dont on fait encore usage maintenant dans les fêtes solennelles pendant l'*Agnus Dei*. Le nom de *paix* lui vient de ce qu'après avoir été baisée par le célébrant, l'acolyte, en la présentant à chacun des ecclésiastiques assistant au service divin, prononce les mots : *Pax tecum.* » (Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. II, p. 906, col. 3.)

que lui avaient commandée les confrères de l'église Saint-Jean. Désirant voir l'effet de son travail, il remplit les tailles tracées par son burin d'un liquide composé d'huile et de noir de fumée. Le hasard voulut qu'un paquet de linge humide fùt placé sur la plaque d'argent ainsi préparée. Il n'en fallut pas davantage pour que les traits gravées en creux, et pleins de la composition noire, se trouvassent reproduits sur le linge.

Telle aurait été, assure-t-on, l'origine de l'impression des estampes. Cette légende est-elle vraie ou fausse? Il ne nous appartient pas d'en décider. Il est impossible de citer en sa faveur ou de lui opposer un document certain. Tout ce qu'il nous est permis de dire, c'est que Maso Finiguerra est l'auteur du *Couronnement de la Vierge*, nielle gravé en 1452. La planche originale est conservée au musée des Offices, à Florence; deux soufres authentiques, donnant des empreintes exactes de la planche, font partie de la collection du British Museum et du riche cabinet de M. le baron Edmond de Rothschild, et une épreuve sur papier, la seule qui soit connue, est exposée depuis de longues années à la Bibliothèque nationale de Paris, où elle fait l'admiration des artistes et des curieux. Cette épreuve unique fut découverte en 1797, dans les recueils provenant de l'ancienne collection de l'abbé de Marolles, par un des historiens les plus considérables de la gravure, par l'abbé Pietro Zani. En examinant un volume de notre précieux dépôt consacré aux maîtres de l'école florentine primitive, il crut reconnaître une épreuve de la plaque niellée qu'il avait admirée quelques années auparavant à Florence ; il ne se hasarda pas à publier tout de suite sa découverte, il attendit pour cela qu'il eût acquis la preuve irrécusable que cette précieuse feuille de papier avait reçu l'empreinte même de la plaque conservée à Florence avant qu'elle eût été niellée. C'est avec une joie d'enfant qu'il raconte lui-même toutes les émo-

tions qu'il ressentit lorsqu'il vit pour la première fois cette estampe inestimable, qui assurait à son pays la gloire d'avoir été le berceau de la gravure sur métal. « Ce fut dans le com-
» mencement du mois d'octobre 1797, dit l'abbé Zani[1], que
» je vins à Paris, et ce fut le 21 novembre de cette année
» et le sixième de mes travaux au Cabinet national (des
» estampes), que le ciel m'accorda la grâce de trouver dans le
» troisième volume des vieux maîtres une estampe de Maso,
» celle-là même qu'il imprima lui-même, comme il l'avait fait
» du soufre ci-dessus mentionné, sur la *paix* d'argent de Saint-
» Jean, avant d'y incruster le nielle. Ma plume est impuis-
» sante à exprimer mon excessive surprise dans le premier
» moment. Mon cœur nagea dans une mer de joie inconce-
» vable pour quiconque n'en a pas éprouvé une semblable
» dans son cœur ; mais à cette joie succéda bientôt une pru-
» dente circonspection, et, tour à tour inquiet et joyeux,
» je m'efforçai de m'assurer que je ne m'étais pas trompé. »
Ayant eu l'occasion de voir chez un des principaux marchands d'estampes de Paris, nommé Alibert, un dessin de la *paix* niellée par Finiguerra, et ayant appris que ce dessin avait été envoyé de Florence à Mariette par Gaburri, à la sollicitation d'Alibert, Zani acquit la conviction que sa mémoire l'avait bien servi ; aussi ajoute-t-il : « Je ne tardai pas un
» instant à faire part de ma découverte à M. Joly, le plus
» aimable personnage que je connaisse et le très digne garde
» du Cabinet (de France), à ses employés et à plusieurs de ses
» amis, au nombre desquels était le célèbre M. Denon, qui
» voulut de suite graver mon portrait dans le moment même

1. *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno, e sposizione dell'interessante scoperta d'una stampe originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto nazionale di Parigi*, da D. Pietro Zani Fidentino. Parma, 1802, pp. 48-52.

» où il m'avait vu, une loupe à la main, examiner cette » estampe. »

On comprendra la joie du vénérable abbé, si l'on songe que cette découverte faisait taire, ou du moins aurait dû faire taire les ambitions d'outre-Rhin. Cette précieuse estampe établissait d'une façon formelle que la première fois que la gravure avait produit un chef-d'œuvre, ce chef-d'œuvre était dû à un artiste italien établi à Florence et n'ayant puisé ses inspirations que dans son pays natal.

Avant d'examiner ces petites estampes qui sont une des principales richesses des collections qui les renferment, il convient de dire ce que l'on entend par un nielle et d'où vient la rareté excessive de ces épreuves auxquelles on donne également le nom de nielles. Au quinzième siècle, les artistes italiens avaient coutume d'orner les pièces d'orfèvrerie ciselées par eux de petits ornements gravés en creux qu'ils remplissaient d'un émail indestructible, ou d'orner les coffrets qu'ils inventaient de petites compositions appropriées à l'usage auquel ils étaient destinés. Avant de répandre sur ces plaques cet émail (matière colorée nommée *nigellum*, qui, une fois en place, interdisait toute empreinte), ils avaient coutume, pour se rendre un compte exact de leur travail, pour en suivre les progrès et pour le corriger au besoin, d'en prendre une empreinte avec une terre très fine. Sur cette empreinte en terre, ils coulaient ensuite du soufre rendu liquide, et ils obtenaient ainsi une reproduction fidèle de leur travail primitif. Les figures ou les ornements apparaissaient à leurs yeux dans le même sens que sur la plaque originale, et en remplissant d'huile et de noir de fumée les tailles exprimées en creux sur le soufre, ils pouvaient se faire une idée de l'état d'avancement de leurs planches. Le jour où ils s'aperçurent qu'une feuille de papier légèrement humectée, soumise à une forte pression,

pouvait donner le même résultat, ils renoncèrent à se servir de la terre et du soufre, qui exigeaient un travail long et souvent difficile, et le mode d'imprimer les estampes fut trouvé. Mais ce ne fut pas immédiatement que l'on comprit les avantages d'une telle découverte et le parti qu'on en pouvait tirer; longtemps les orfèvres se bornèrent à imprimer seulement le petit nombre d'épreuves utiles à la marche de leurs travaux, et c'est à cette insouciance, sans doute, qu'il faut attribuer l'extrême rareté de ces estampes primitives. Le mot *nigellum* a été traduit en français par le substantif *nielle*, qui s'applique indistinctement à la plaque et à l'épreuve qu'elle produit, et Benvenuto Cellini, dans son *Traité d'orfèvrerie*[1] (chap. II, page 4), nous apprend comment on composait cet émail que l'on coulait dans les tailles : « On prend premièrement (pour faire le nielle), dit-il, une once d'argent très fin, » deux onces de cuivre rouge purifié, et trois onces de plomb » également très pur. Il faut avoir un creuset capable de recevoir toutes ces matières, et observer qu'on doit y mettre d'abord l'once d'argent et les deux onces de cuivre, le placer dans » le feu au vent d'un petit soufflet, et, quand l'argent et le cuivre seront entièrement fondus et mêlés, y ajouter le plomb. » Cela fait, il faut aussitôt retirer le creuset du feu, prendre » avec les pincettes un petit charbon et bien mêler le tout, car » le plomb faisant toujours par sa nature un peu d'écume, » il est important de l'enlever le plus possible avec le charbon, » jusqu'à ce que les trois métaux soient bien incorporés et bien » purs. Il faut avoir alors, toute prête, une petite bouteille de » terre de la grosseur du poing, à col assez étroit, pour que le » doigt seul puisse y entrer; elle doit être remplie à moitié » de soufre pilé très fin. On jette dedans chauds et en fusion les

1. Nous faisons usage ici de la traduction donnée par M. Piot dans le *Cabinet de l'amateur*, 1843, t. II, p. 261.

» métaux mélangés, comme nous avons dit; on la bouche avec » de la terre fraîche, et, en tenant la main dessus, on l'entoure » d'un grand morceau de mauvaise toile. Pendant que la com» position se refroidit, il faut agiter continuellement la bou» teille avec la main jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait froide; » alors, pour la sortir, on rompt le vase, et l'on voit que, par » la vertu du soufre, cette fusion, qui se nomme *niello*, aura » pris la couleur noire.... » On trouvera encore dans le même ouvrage, décrites par un artiste fort expert dans l'orfèvrerie, toutes les opérations auxquelles on se livre pour arriver à fixer le *niello* dans les tailles gravées sur or ou argent, les deux seuls métaux sur lesquels on ait coutume de nieller.

Au quinzième siècle il existait à Florence une école d'orfèvrerie très florissante. Le nombre des objets ciselés à cette époque, que l'on rencontre dans les collections publiques ou privées, est considérable, et dénote une grande activité; malheureusement on connaît encore assez mal les noms des artistes qui se vouaient à ce genre de travaux, et l'on en est le plus souvent réduit à des hypothèses qui reposent sur des appréciations personnelles, toujours un peu arbitraires. Lorsqu'un document certain, comme celui que nous venons de rappeler à propos de la *paix* de Florence, est venu donner aux recherches un terme de comparaison sur lequel les historiens peuvent s'appuyer, les attributions ont chance d'être moins problématiques. Puisqu'on sait d'une façon positive que Maso Finiguerra est l'auteur du *Couronnement de la Vierge*, il est possible, en examinant avec soin les nombreuses épreuves de nielles connues, de désigner quelques ouvrages qui semblent dus à la même main, ciselés par le même artiste. Duchesne aîné, qui a écrit sur les nielles un traité spécial[1], attribue à

1. *Essai sur les nielles*, par Duchesne aîné. Paris, 1826, in-8°.

Maso Finiguerra huit nielles qui méritent en tout cas d'attirer l'attention des curieux. Après la fameuse *paix* exécutée pour le Baptistère, le nielle le plus important dû au burin de Finiguerra est une *Adoration des Mages*, dont on connaît plusieurs épreuves. L'une d'elles, qui a fait partie du riche cabinet de M. Émile Galichon, et qui est devenue aujourd'hui la propriété de M. le baron Edmond de Rothschild, est surmontée d'une petite composition cintrée représentant l'*Annonciation*. Le goût du dessin, l'habileté de la ciselure et le talent avec lequel sont disposés les groupes de figures permettent de penser que l'auteur de cette planche est le même qui termina en 1452 la *paix* de l'église Saint-Jean. Il n'y a, en tout cas, vu la perfection du travail, aucune témérité à attribuer à Maso Finiguerra cette estampe, qui est digne de lui. Aucune des autres pièces données à cet artiste ne nous paraît, au même degré que l'*Adoration des Mages*, autoriser une opinion semblable. Quoique la *Vierge entourée des saints et des saintes* (Duchesne, p. 53) rappelle par plusieurs côtés le *Couronnement* du Cabinet de Paris, cette planche pourrait avoir été exécutée par un orfèvre florentin qui se serait inspiré de la *paix* de Finiguerra, aussi bien que par le maître lui-même.

En dehors de Maso Finiguerra, on connaît les noms de quelques artistes qui s'exercèrent dans le même genre que lui, mais, sauf pour Peregrini da Cesena, dont les ouvrages sont pour la plupart signés, on ne saurait désigner d'une façon certaine les nielles qu'ils ont gravés. Une tradition déjà ancienne attribue à Matteo di Giovanni Dei les deux plaques conservées au musée des Offices à Florence, le *Crucifiement* et la *Conversion de saint Paul;* mais, comme nous ne sommes pas en mesure de rapprocher ces ouvrages anonymes d'aucune œuvre signée, nous devons nous abstenir d'appuyer ces attributions. On donne généralement à Antonio Pollajuolo deux petits nielles,

une *Descente de croix* et le *Martyre de saint Laurent*, qui se font remarquer par la préoccupation d'accuser avec une insistance un peu puérile le dessin des muscles et l'ostéologie du corps humain; mais nous ne retrouvons pas, entre ces plaques et les estampes connues de Pollajuolo, une analogie assez grande pour oser affirmer que les iconographes n'ont pas agi un peu légèrement en classant dans l'œuvre de l'artiste florentin ces planches, qui en tout cas lui feraient assez peu d'honneur. Quant à Francesco Francia et à Marc-Antoine Raimondi, on connaît d'eux assez d'ouvrages pour qu'il soit possible d'apprécier avec une entière sécurité les nielles mis à leur compte. Après avoir été longtemps classé au-dessous de son mérite, Francia est aujourd'hui considéré par quelques auteurs comme un peintre du premier ordre. Ces deux opinions nous semblent également exagérées. Les tableaux de cet artiste, exposés à Bologne, sa patrie, dans la Pinacothèque, œuvres qui sont certainement de lui, que nul ne conteste d'ailleurs, dénotent sans aucun doute une haute intelligence de l'art et une science de dessin peu commune. Est-ce à dire pour cela que leur auteur doive être mis au premier rang et partager la renommée des grands maîtres? Nous ne le pensons pas, et, pour ne pas sortir de l'objet qui nous occupe, nous croyons pouvoir affirmer que les nielles attribués à Francia, et dont nous avons vu à Bologne les plaques originales, sont loin de briller de la beauté suprême que les admirateurs de l'artiste s'obstinent à trouver dans tous ses ouvrages, quels qu'ils soient. Ces plaques représentent le *Christ en croix* et la *Résurrection*. Par l'agencement et le goût des figures, elles rappellent les dessins que Marc-Antoine grava d'après ce maître. N'est-ce pas dire qu'elles ne témoignent ni d'une puissance de conception, ni d'une majesté de style en rapport avec la haute renommée dont elles jouissent.

Marc-Antoine Raimondi n'a rien à gagner à être considéré comme *nielleur :* les quelques estampes en ce genre qu'on assure être son ouvrage, le *Triomphe de Neptune* et *Amymone enlevée par un Triton*, que nous avons vues soit à Paris, soit à Gênes, dans la collection du comte Durazzo, n'ajoutent aucun titre nouveau à sa réputation. Bornons-nous donc à rappeler ici le nom de Marc-Antoine, nous réservant d'apprécier l'artiste quand nous nous occuperons de la gravure italienne proprement dite.

Peregrini da Cesena grava sur métal un grand nombre de planches au bas desquelles on lit tantôt son nom tout au long, tantôt de simples initiales qui permettent de le reconnaître aisément. Quoique l'on ait coutume de classer ces petites estampes parmi les nielles, il nous semble qu'il y a quelque légèreté à agir de la sorte. Une preuve matérielle, tirée de l'examen des épreuves signées de ce nom ou de ce monogramme, autorise à penser que Peregrini da Cesena doit être classé parmi les graveurs plutôt que parmi les *nielleurs*. S'il n'avait eu en vue, lorsqu'il tirait des épreuves, que de constater l'état de sa planche, il aurait sans aucun doute inscrit son nom dans le sens véritable, et ce nom, à l'épreuve, serait apparu à l'envers. Or il n'en est rien. Sur toutes les épreuves qui portent son nom, sur toutes les épreuves du moins que nous avons pu examiner, le nom de Peregrini se lit à l'endroit. Il est donc permis de penser que l'artiste, au moment où il gravait, songeait à multiplier, à l'aide de l'impression, le dessin qu'il fixait sur le métal, et n'agissait plus comme les orfèvres, ses contemporains ou ses prédécesseurs. Sans doute les planches qu'il grava offraient l'aspect de nielles proprement dits et étaient destinées à servir de modèles aux orfèvres qui travaillaient à ses côtés, elles ne doivent pas toutefois être classées dans la même catégorie. Cette opinion une fois émise,

nous devons reconnaître l'habileté singulière dont fit preuve Peregrini da Cesena, qui signa quelques planches d'une rare beauté. De ce nombre il n'est que juste de classer ***Diomède enlevant le Palladium*** (Duchesne, p. 260), et la ***Résurrection de Jésus-Christ***, planche signée en toutes lettres : DE OPVS PEREGRINI CE[s], qui assurent à Peregrini da Cesena une place importante parmi les artistes italiens du quinzième siècle. A une grande habileté d'exécution, il joignait une science de dessin et une préoccupation de la beauté que la plupart de ses contemporains ne possédaient pas au même degré.

Si l'on s'est efforcé de rapprocher de noms connus, la plupart du temps consignés dans la *Vie des peintres* de Vasari, un assez grand nombre de planches qui portent le caractère de nielles, le nombre des pièces absolument anonymes est encore bien plus considérable. Parmi celles-ci se trouvent un grand nombre de petits portraits, de petites figures en buste ou en pied, qui, après avoir été réunies par le comte Durazzo, font aujourd'hui partie des cabinets de MM. le baron E. de Rothschild et Dutuit, nielles qui égalent en beauté les nielles attribués à des artistes connus. Faute de pouvoir désigner d'une façon reconnaissable ces précieux produits de l'école florentine primitive, on est contraint de les désigner d'une façon collective, en attendant le jour où des documents certains, enfouis encore dans les archives de Florence, permettront de nommer les maîtres qui les fixèrent sur le métal. Dans cette branche de l'art, de nombreuses révélations sont encore à faire; mais heureusement les pièces existent et permettent d'honorer collectivement, si l'on ne peut le faire individuellement, ces artistes incomparables qui, dans les sujets ou dans les figures de petite dimension, faisaient acte de maître et accusaient un savoir qui ne fut guère dépassé dans la suite.

Estampes proprement dites. — Tandis qu'en Italie les orfèvres donnaient, à leur insu, naissance à la gravure, des artistes auxquels étaient familiers les procédés de la ciselure mettaient à profit cette découverte et devenaient de véritables graveurs. Cette transition se fit insensiblement sans que personne en eût conscience. Le mode d'impression des estampes se répandit presque simultanément dans toutes les grandes villes de l'Italie, et, comme il était advenu pour la peinture, la gravure italienne se divisa en plusieurs écoles qu'il convient d'étudier séparément. Les artistes florentins ont d'autres aspirations que les graveurs du nord de l'Italie, qui, comme tendances, diffèrent essentiellement aussi des maîtres de l'Ombrie et des États romains. Florence, Venise, Milan, Parme, Bologne et Rome commandent l'attention pour des raisons souvent fort diverses; chacune de ces villes vit naître des graveurs habiles à conserver l'originalité nationale qui caractérise ces écoles. Nous allons essayer de faire ressortir leurs signes distinctifs; nous leur emprunterons en même temps les divisions naturelles de notre travail.

Florence. — Pour la gravure proprement dite, de même que pour les nielles, Florence devance les autres cités italiennes. Cette ville était vraiment prédestinée. Après avoir donné le jour pendant le moyen âge aux productions les plus admirables des peintres primitifs de l'Italie, elle fut encore le berceau de la gravure, comme si ces deux arts, appelés à se rendre de continuels services, devaient naître sous le même ciel.

Les plus anciennes gravures florentines dont la date soit connue accompagnent des livres; elles ornent le *Monte santo di Dio* (1477) et l'édition de la *Divine Comédie* de Dante, publiée en 1481 par Niccolò di Lorenzo della Magna. Les historiens ne sont pas d'accord sur le nom de l'artiste habile

qui exécuta ces planches. Les mieux informés prétendent que Sandro Boticelli a inventé une partie de ces compositions que Baccio Baldini a gravées. Vasari dit positivement, dans la *Vie de Boticelli*, que cet artiste fit des dessins dont les sujets étaient empruntés à la *Divine Comédie ;* mais il faut lire la *Vie de Marc-Antoine et des autres graveurs d'estampes*, pour apprendre du même auteur que Baldini, qui dessinait médiocrement, avait toujours recours aux inventions de Boticelli. Cette opinion, émise par un historien ayant pu recueillir cette tradition de la bouche même de personnes qui avaient vécu du temps de Boticelli, — celui-ci ne mourut qu'en 1515, — aurait dû couper court à toutes les hypothèses. Il n'en fut rien : Vasari disait bien que Baldini avait toujours demandé à Boticelli ses modèles, mais il semblait en même temps faire entendre que Boticelli avait lui-même gravé quelques planches. Il était dès lors permis de supposer qu'un certain nombre d'estampes attribuées par Bartsch à Baldini avaient été tracées sur le cuivre par le maître lui-même ; on choisit, dans l'œuvre décrit de cet artiste, les planches qui témoignaient d'un savoir exceptionnel, et l'on en fit honneur à Boticelli. Cette manière d'agir, nous devons l'avouer, ne nous choque en aucune façon ; si nous sommes assez indécis lorsqu'il s'agit d'attribuer à Boticelli plutôt qu'à Baldini la gravure des planches qui ornent le *Monte santo di Dio* et la *Divine Comédie* de 1481, nous serions assez tenté de reconnaître la main d'un peintre dans la suite des *Sibylles* et des *Prophètes*, dans certaines estampes, telles que *Thésée et Ariane* (Passavant[1], t. V, p. 44, n° 105), et un *Sujet allégorique sur la chasse* (Passavant, t. V, p. 45, n° 111), qui se distinguent entre toutes les estampes de l'école par un charme dans le dessin et par une grâce dans les ajustements, qu'un interprète, quelque habile qu'il fût, eût pu

1. *Le Peintre-graveur*, par J. D. Passavant. Leipzig, 1860-1864, 6 vol. in-8°.

CANTO PRIMO DELLA PRIMA CANTICA O VERO COMEDIA DEL DIVINO POETA FIORENTINO DANTHE ALEGHIERI : CAPITOLO PRIMO.

difficilement traduire d'une façon aussi heureuse. La façon même dont ces planches sont gravées ne vient pas contredire cette opinion. Le cuivre est fort imparfaitement travaillé; l'artiste qui conduisit le burin était visiblement très peu au courant du métier dans lequel il s'exerçait; mais, comme il connaissait à fond le dessin, comme il avait une expérience de l'art que peu de graveurs possédaient au même degré, il parvint encore à intéresser, parce que, à travers cette exécution pénible et maladroite, transpiraient clairement un goût épuré et une distinction native.

Baccio Baldini naquit à Florence en 1436; il vivait encore en 1480. Voilà à peu près tout ce que l'on connaît de son existence. Ses ouvrages, qui ne portent aucune signature, sont classés dans les collections publiques ou privées parmi les spécimens les plus précieux de l'art italien. S'il est vrai, comme l'affirme Vasari, que Baldini s'adressa toujours aux compositions inventées par Boticelli, il est juste d'ajouter qu'il traduisit toujours fidèlement aussi les dessins qui lui étaient soumis. Le caractère des œuvres du peintre florentin est soigneusement conservé dans ces reproductions qui ont pu être confondues avec les œuvres originales du maître, et l'on ne saurait en faire un plus bel éloge. Ce n'est pas par une habileté manuelle bien grande qu'elles se font remarquer; mais ce qui les recommande, c'est une consciencieuse traduction et une scrupuleuse exactitude.

On est fort embarrassé, à cette époque de l'histoire de l'art, lorsqu'il s'agit d'attribuer à un artiste particulier certaines planches qui dénotent un talent réel, mais au bas desquelles aucun nom n'est inscrit, aucune marque n'est tracée. Aussi rapprocherons-nous des œuvres de Boticelli et de Baldini une suite de vingt-quatre pièces connues, faute d'une indication plus précise, sous la dénomination d'estampes de la collection Otto,

qui nous paraissent avoir été exécutées à côté de ces artistes, sinon par eux-mêmes. Ces planches possèdent les qualités distinctives de l'école florentine, le charme et la grâce du dessin, l'élégance des types et la beauté des figures. Destinées à orner des coffrets ou des boîtes, les épreuves qu'elles fournissaient ont presque toutes disparu, et l'on ne connaît de chacune de ces estampes précieuses le plus souvent qu'une seule épreuve, aujourd'hui conservée dans les musées de Londres, de Paris ou de Vienne, ou dans les riches collections de MM. de Rothschild et Dutuit. Leurs formes bizarres indiquent clairement l'usage auquel elles étaient destinées ; le plus souvent un espace tantôt rond, tantôt ovale, est ménagé au milieu pour laisser place aux armoiries ou aux chiffres de celui auquel on le destine. Sur une épreuve conservée au British Museum et reproduite par Ottley[1], on remarque dessinées à la plume les armoiries bien connues des Médicis. Les inscriptions qui accompagnent ces planches anonymes indiquent clairement que les épreuves qu'elles fournissaient étaient destinées à décorer ces coffrets ou ces boîtes ; elles apparaissent dans leur véritable sens, et il en aurait été tout autrement si les planches elles-mêmes avaient dû contribuer à l'ornementation d'un objet d'orfèvrerie. L'excessive rareté de ces spécimens précieux de la gravure florentine semble donc devoir s'expliquer tout naturellement par l'usage particulier auquel ils étaient destinés.

Un contemporain de Boticelli et de Baldini, Antonio Pollajuolo, paraît avoir travaillé en même temps que ces artistes. Il naquit à Florence en 1426, comme en fait foi une inscription placée sur son tombeau. Il étudia successivement sous Bartoluccio et sous Lorenzo Ghiberti, mais il quitta l'atelier

1. *An Inquiry into the Origin and early History of Engraving upon copper and in wood...*, by W. Young Ottley. London, 1816, in-4°, t. I, p. 354.

de ces maîtres pour exercer librement l'orfèvrerie. Si l'on en croit Vasari, le seul historien qui nous ait transmis des renseignements certains sur cet artiste, Pollajuolo possédait une étonnante habileté à tailler le métal; quoique ses productions fussent très recherchées et s'écoulassent promptement, il ne se contenta point d'être un excellent orfèvre, il voulut étudier la peinture, et demanda à son frère, Piero Pollajuolo, les secrets de cet art. Doué d'une facilité de travail extraordinaire et d'une volonté de fer, il acquit bientôt, comme peintre, une renommée égale à celle qu'il avait acquise comme orfèvre. Quoi qu'il en soit, ses tableaux sont assez rares, et ils se font remarquer par la façon pédantesque avec laquelle l'auteur a fait étalage de sa science anatomique autant que par le goût vraiment noble du dessin des figures. Cette exagération systématique des formes humaines, unie à une louable recherche du style, se retrouve dans les trois estampes que l'on attribue à cet artiste : un *Combat de dix hommes nus; Hercule et Antée*, et la *Lutte de deux centaures*. Une seule de ces pièces est signée, il est vrai, — on lit au bas du combat des dix hommes nus : *Opus Antonii Pollaioli Florentini*, — mais elle suffit à démontrer que les deux autres proviennent aussi du même atelier. D'ailleurs Pollajuolo est, dans ses œuvres, aisément reconnaissable; il avait pour le dessin des préférences particulières, quelquefois outrées, et ce n'est pas lui qui eût laissé dans le demi-jour, comme la plupart de ses contemporains, les secrets d'un art qu'il possédait à fond.

Si l'on en croit quelques écrits récents, un peintre qui occupe à juste titre dans l'école florentine du quinzième siècle une des premières places, Frà Filippo Lippi, aurait également manié le burin et aurait gravé une *Annonciation* et un *Crucifiement* qui font partie d'une suite de quinze pièces relatives à la *Vie de la Vierge*. Malheureusement les planches signalées

ne justifient en aucune façon une semblable hypothèse; la faiblesse du dessin, aussi bien que l'habileté de l'exécution, semble indiquer chez l'auteur de ces estampes une expérience du procédé, que ne saurait avoir un peintre, et une connaissance imparfaite du dessin, qui ne peut être imputée à un artiste de la valeur du moine de Saint-Marc. Dans aucune des planches qui composent la *Vie de la Vierge*, attribuée par Passavant à Frà Filippo Lippi, n'apparaît au surplus cette tête de Lucrezia Buti qu'il semble avoir adoptée comme prototype de la figure de la mère du Christ, et dont on retrouve si fréquemment le souvenir dans les visages de femmes répandus dans ses tableaux ou dans ses fresques. Là, plus qu'ailleurs, Frà Filippo Lippi n'eût pas omis de rappeler des traits qui lui étaient chers, et de signer ainsi à sa façon une série d'estampes qui, dans son œuvre, devaient avoir une importance considérable.

En dehors de ces arguments tirés de l'examen attentif des compositions attribuées à Frà Filippo Lippi, il en est encore d'autres que l'on pourrait fournir en s'attachant uniquement au procédé même de la gravure. Ces planches sont gravées avec une aisance que l'on rencontre rarement dans les premiers spécimens de la gravure en Italie; elles rappellent, sinon par le goût du dessin, du moins par le faire, certaines planches de grande dimension que personne ne songera à attribuer, ni pour le dessin ni pour la gravure, à Frà Filippo Lippi : la *Prédication du frère Marc; David, vainqueur de Goliath; Salomon venant au-devant de la reine de Saba*, et le *Jugement dernier*, qui ont certainement été gravées par le même artiste qui fixa sur le métal la *Vie de la Vierge*, dont il est question plus haut. Le cuivre est taillé de la même façon; le dessin est indiqué sommairement par le graveur, impuissant à caresser la forme de très près; les traits exprimés par le burin sont espacés et rares, et l'artiste qui grava

ces planches, faute de pouvoir traduire complètement le dessin qu'il avait sous les yeux, s'est contenté d'un à peu près et a ainsi ouvertement accusé son impuissance. Reléguons donc dans la trop nombreuse série des estampes auxquelles il est impossible d'assigner une origine certaine ces planches primitives, qui ne possèdent qu'un lointain parfum de l'école florentine, et ne nous laissons pas aller, comme plusieurs de nos devanciers, à classer dans l'œuvre d'un artiste célèbre des planches souvent indignes de lui, qui compromettraient sa gloire plutôt que de l'augmenter.

Vasari, qui a consacré un chapitre de quelque étendue aux graveurs de profession, n'y mentionne pas Robetta. Sans doute cet artiste ne saurait prétendre à une attention égale à celle que l'on accorde aux maîtres véritables, il mérite cependant une mention. Son œuvre est considérable, son savoir comme graveur est grand, et son goût est assez relevé pour mériter l'estime. La *Vierge sur un trône entourée de saints et de saintes*, la meilleure pièce qu'il ait produite, conserve encore un reflet de la grande école florentine. Quelques planches d'après des compositions connues de Frà Filippo Lippi et de Luca Signorelli retracent fidèlement les dessins qu'elles reproduisent et témoignent d'un respect louable pour les œuvres de ces maîtres; elles décèlent quelquefois une certaine indécision dans le dessin et une certaine timidité dans l'ajustement des figures; mais la manière dont la gravure est traitée dénote clairement que Robetta possède, dans cette partie de l'art, un savoir qu'aucun de ses prédécesseurs ne possédait au même degré, savoir tellement manifeste, qu'il n'est que juste de regarder Robetta comme le dernier graveur de l'école florentine primitive.

Robetta mourut après 1512, — c'est la dernière date que l'on trouve sur ses estampes; — à cette époque, plusieurs de

ses compatriotes quittèrent momentanément Florence pour venir dans notre patrie répondre aux offres pressantes qui leur étaient faites par le roi de France. Ce que l'on est convenu d'appeler l'école de Fontainebleau date de ce moment, et en même temps que Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, il Rosso et il Primaticcio, un certain nombre de graveurs qui avaient fait à Florence leur éducation vinrent mettre leur talent au service des peintres de tous pays qui travaillaient en France.

Cette période de l'art est trop particulière pour ne pas être signalée. Si Léonard de Vinci et Andrea del Sarto, appelés à la cour de France, ne se laissèrent en aucune façon influencer par l'école au milieu de laquelle ils venaient se mêler, et s'ils demeurèrent, pendant le petit nombre d'années qu'ils passèrent dans notre pays, ce qu'ils étaient avant de quitter l'Italie, cela vient de ce que, lorsqu'ils mirent le pied sur notre sol, leur talent était trop défini, leur savoir trop nettement accusé, pour qu'ils pussent subir un goût qui n'était pas le leur et se plier à des exigences peu conformes à leur éducation première. Il n'en fut pas de même de Rosso, qui se transforma complètement au contact de nos artistes. De simple qu'il était, il devint maniéré et pédant. Il semble que le peintre qui a exécuté, sur le mur du cloître de l'*Annunziata* à Florence, la fresque admirable que chacun connaît, éprouva, lorsqu'il se trouva sur notre sol, le besoin de se rendre méconnaissable. Autant les peintures qu'il laissa dans sa ville natale se faisaient remarquer par une exécution sage et par un dessin sévère, autant les compositions qu'il inventa à Fontainebleau et dont la gravure, seule pour ainsi dire, nous a conservé le souvenir, accusent une recherche de l'élégance poussée jusqu'à l'exagération. Primatice, qui avait, avant de venir en France, suivi les leçons des maîtres qui faisaient uniquement consister la beauté dans

une intelligente représentation de la figure humaine, se laissa également entraîner par les exemples que Rosso lui avait donnés; bien qu'il ait, moins ouvertement toutefois que son compatriote, cherché à dissimuler les enseignements qu'il avait reçus dans l'enfance, il subit encore une influence facile à constater. Une estampe attribuée à Primatice, et représentant une *Figure de femme drapée*, donne une idée juste de la manière du maître transformé, et résume en elle seule les qualités et les défauts qu'on remarque dans les compositions les plus considérables qu'il inventa. Cette planche, gravée d'une pointe grasse et un peu grossière, exerça, comme les œuvres peintes par Primatice, une influence décisive sur les graveurs de l'école de Fontainebleau. Ceux-ci, venus un peu de tous les points de l'Europe, cherchèrent à se conformer aux exemples fournis par l'artiste qui jouissait alors complètement de la faveur royale, et l'on comprendra aisément que les graveurs italiens se soient, plus facilement qu'aucuns autres, laissés séduire par les exemples donnés par le Primatice. Au nombre de ceux qui se montrèrent les plus habiles à transporter sur le cuivre les inventions des peintres qui décoraient le palais de Fontainebleau, il faut compter, en ne tenant compte que des artistes italiens, Antonio Fantuzzi et Guido Ruggieri. Le premier, qu'on trouve désigné quelquefois dans les comptes royaux sous le nom de maître Fantose, grava, d'après Primatice, le *Parnasse*, qui peut, à juste titre, passer pour une des meilleures estampes gravées à cette époque; il ne se servait guère que de la pointe, et laissait à l'eau-forte la mission de faire pénétrer dans le cuivre le dessin qu'il avait tracé sur le vernis. Sa main exercée retraçait fidèlement le modèle donné, et son œil expérimenté saisissait avec adresse les parties de la composition ou de la figure qu'il importait d'accuser d'une façon particulière. Guido Ruggieri, au contraire, usa presque toujours du burin, et en

usa d'une façon un peu sèche : ses planches offrent un aspect souvent pénible, qui contraste avec les dessins reproduits, presque toujours inventés avec une facilité surprenante. Le travail lent et forcément long du burin s'accommode mal de croquis tracés sans prétention et prestement fixés sur le papier.

Qu'il nous suffise d'avoir indiqué ici la part que les graveurs italiens prirent au mouvement qui s'opérait à Fontainebleau dans la première partie du seizième siècle. Ailleurs, lorsque nous étudierons l'école française, nous aurons à revenir sur cette école fameuse à laquelle appartinrent des artistes de tous les pays, et nous serons en mesure d'étudier alors le rôle particulier qu'ont joué les graveurs italiens dans ce renouvellement de l'art auquel on a donné le nom de *Renaissance.*

A Florence, comme dans la plupart des autres villes de l'Italie, l'art de la gravure cesse presque absolument à la fin du seizième siècle. C'est à peine si çà et là on trouve à noter quelques œuvres dignes d'attention, et lorsque l'on en rencontre par hasard, elles ont perdu ce parfum natif qui, au début, recommandait particulièrement les œuvres des graveurs florentins. Après avoir inspiré les écoles voisines, l'école florentine subit, à son tour, des influences étrangères et perd dès lors tout intérêt et tout attrait.

La gravure sur métal dans le nord de l'Italie. — Un des artistes qui semblent avoir accueilli avec le plus d'empressement le mode nouveau d'exprimer sa pensée fut Andrea Mantegna. Né à Padoue en 1431[1], il avait appris le dessin sous Francesco Squarcione, et tout jeune encore il s'était livré à la peinture.

1. La date de naissance d'Andrea Mantegna nous est révélée par le maître lui-même, qui inscrivit sur un tableau destiné au maître-autel de l'église Sainte-Sophie de Padoue la mention suivante : *Andreas Mantinea Patavinus ann. septem et decem natus sua manu pinxit* 1448.

Son talent lui valut la protection de Louis de Gonzague, duc de Mantoue; il le fit aussi choisir par le pape Innocent VIII pour décorer à Rome une chapelle du Belvédère. Comme peintre, sa renommée devint immense, et de son temps ses œuvres furent l'objet de la plus haute estime. Le désir de répandre au loin les compositions qu'il se promettait d'exécuter plus tard, et qu'il exécuta en effet dans le palais du duc de Mantoue, fut certainement l'un des principaux motifs qui le déterminèrent à adopter et à patronner la gravure. Malheureusement il ne put achever la suite du *Triomphe de Jules César* qu'il avait entrepris de graver. La lenteur du procédé, le besoin de produire des œuvres d'un autre genre, l'obligèrent à abandonner ce vaste travail; mais, pour la plus grande gloire de l'art, il continua à manier le burin et mit au jour plusieurs planches dignes de l'admiration de toutes les générations futures. La justesse du dessin, la correction des détails et cette volonté de tout exprimer que l'on remarque dans les tableaux du maître n'existent point, il est vrai, dans ses estampes; à la place de l'exécution minutieuse qu'un peintre ne saurait atteindre sur le métal, on trouve les accents d'une main ferme et savante, qui se contente de tracer un croquis, se réservant de donner dans la peinture le dernier mot de son savoir. Mais cette négligence apparente de travail, ou plutôt cette franchise d'allure et cette aisance ne nuisent en rien à l'exactitude des contours, à la force de l'expression. On peut même dire qu'avec sa rudesse calculée et son attention systématique à éviter les effets pittoresques, le maître a marqué certaines compositions, la *Mise au tombeau* et la *Descente aux limbes*, entre autres, d'un étrange cachet de sinistre grandeur, caractère que comportaient d'ailleurs parfaitement les sujets représentés. C'est l'âme que Mantegna prétend émouvoir, et non l'œil qu'il veut charmer. Incessamment en quête de la beauté,

de cette beauté particulière qui se rapproche de la majesté plutôt que de la grâce, il a une vive prédilection pour les mouvements pathétiques ou les épisodes lugubres : qu'il nous fasse assister à la douleur de saint Jean pleurant le Christ mort, ou bien qu'il nous montre un jeune homme ivre affaissé sur une cuve et soutenu par un faune, les figures qu'il met en scène ont toujours une ampleur, une noblesse singulière. La Vierge, telle que Mantegna la comprend, n'est pas douce et résignée. Elle est fière de son divin Fils adoré par les rois mages, elle est anéantie par la douleur au moment de la mise au tombeau. Malgré cette façon à lui d'exprimer la beauté, Mantegna prouva qu'il savait aussi rendre l'élégance de la jeunesse, dans plusieurs de ses tableaux et dans une estampe qu'il n'a pas signée, mais qui lui a été de tout temps attribuée, *Saint Sébastien*.

A proprement parler, les estampes d'Andrea Mantegna doivent être considérées comme les premières qui aient été exécutées en Italie. Ce sont tout au moins celles qui eurent au quinzième siècle la portée la plus grande, la plus salutaire influence. Elles furent souvent copiées, quelquefois avec talent, et les artistes du nord de l'Italie s'en inspirèrent longtemps comme de modèles excellents, comme de précieux exemples. Les planches sur lesquelles elles étaient gravées subirent un tirage considérable, qui ne tarda pas à les user, et les épreuves pâles que l'on rencontre assez fréquemment tendent à démontrer l'empressement que les artistes qui vivaient à côté de Mantegna mettaient à se les procurer.

Un certain nombre de graveurs se groupa autour d'Andrea Mantegna et se montra avide de suivre ses conseils et d'écouter ses leçons. Le maître dirigea pendant quelque temps une école où vinrent se ranger la plupart de ses contemporains, et à cette école se formèrent un certain nombre de graveurs

qui surent conquérir, à leur tour, l'attention de la postérité. On trouverait difficilement parmi les disciples de Mantegna des artistes qui aient fait sérieusement acte d'indépendance. Tous, les connus aussi bien que les inconnus, cherchent avant tout à s'approprier les qualités du maître, dont ils subissent aveuglément la discipline, et ne tentent pas d'accuser leur tempérament propre; soit par incapacité, soit par parti pris, ils semblent se déclarer satisfaits lorsque, en copiant les estampes ou les dessins du maître, ou en reproduisant des compositions exécutées sous sa direction, ils ont contrefait, pour ainsi dire, les estampes de Mantegna et montré ouvertement les doctrines en faveur dans l'atelier où ils ont étudié.

On a coutume de ranger dans l'œuvre de deux artistes qui ont signé quelques-unes de leurs estampes toutes les planches gravées sous la direction de Mantegna qu'on a jugées indignes d'être attribuées au maître lui-même. Zoan Andrea et Giovanni Antonio da Brescia se sont en effet montrés fidèles observateurs des préceptes mis en honneur par Mantegna, mais ils ne furent certainement pas les seuls graveurs qui s'approprièrent sa manière et qui profitèrent de son enseignement.

Zoan Andrea, que Passavant, en s'appuyant sur une analogie de prénoms, confond avec l'éditeur vénitien Vavassori, se contenta le plus souvent de copier des estampes mises au jour par ses contemporains. Même lorsque les originaux qui l'inspirent ne sont pas connus, à la gêne dont témoignent les planches au bas desquelles on lit les initiales Z. A., on devine aisément que la nécessité de se conformer à un modèle donné a souvent entravé la liberté de l'artiste et paralysé sa main. Attiré presque exclusivement par les œuvres de Mantegna, il s'est efforcé de traduire les dessins ou les estampes qu'il entendait multiplier, en usant des mêmes

procédés que le maître; mais, comme il ne possédait ni son expérience ni son habileté matérielle, il est demeuré fort au-dessous de lui, et ne s'est jamais élevé assez haut pour mériter un autre titre que celui de disciple consciencieux et docile.

Giovanni Antonio da Brescia, qui signa la plupart de ses estampes d'un monogramme ou d'initiales qui permettent aisément de le reconnaître, ne se montra pas beaucoup plus primesautier que son condisciple Zoan Andrea. Il copia également plusieurs estampes de Mantegna, mais il ne s'en tint pas uniquement aux œuvres mises au jour par le chef de l'école padouane; il copia aussi plusieurs estampes d'Albert Dürer, quelques planches de Marc-Antoine Raimondi, et il n'est pas impossible non plus qu'il ait quelquefois aussi gravé ses propres dessins. Sa manière rappelle le plus souvent cependant le faire d'Andrea Mantegna, et c'est lorsqu'il s'adressa à ce maître qu'il se montra le moins inexpérimenté. Son burin, guidé alors par un dessin formellement accusé, se conforme aux exigences qui lui sont imposées et parvient à rendre avec précision les contours qu'il est appelé à fixer dans le métal.

Zoan Andrea et Giovanni Antonio da Brescia, qui, tant qu'ils gravèrent des figures, s'étaient montrés uniquement préoccupés de rappeler la manière usitée par Mantegna, n'affirmèrent une originalité véritable que lorsque les preuves de cette originalité paraissaient moins indispensables. Dans les ornements ou dans les arabesques au bas desquels leurs noms sont tracés, on constate une aisance de travail et une facilité d'invention qui semblaient ailleurs leur être inconnues. Ils avaient, il est vrai, sous les yeux les sculptures admirables répandues à profusion dans les églises ou dans les palais de l'Italie du nord, auxquelles ils pouvaient faire des emprunts fréquents; mais cette aspiration à l'indépendance surprend chez des

artistes qui, lorsqu'ils ne se contentaient pas du rôle modeste de copiste, n'abordaient qu'avec timidité les régions élevées de l'art. Les élèves de Mantegna que nous avons nommés plus haut se montrèrent particulièrement habiles dans ces travaux où l'imagination est seule en jeu, où des questions de pondération de pleins et de vides sont seules indispensables, où la forme humaine, lorsque l'on en fait usage, se plie, sans préjudice pour l'art, à des exigences spéciales, aux caprices de l'auteur. Pouvant donner un libre essort à leur imagination, tout en restant fidèles à leur école, ils inventèrent et multiplièrent quantité d'arabesques charmantes dont ils avaient trouvé les éléments à Venise, à Vérone et à Padoue, et qui ne tardèrent pas à se répandre en Italie et dans les pays voisins.

Giovanni Maria da Brescia appartient encore à l'école dont Mantegna est le chef. La preuve en serait fournie, au besoin, par la Vierge et l'Enfant Jésus situés dans la partie supérieure de la planche la plus importante que cet artiste ait signée, la *Vierge accompagnée de cinq saints* (Passavant, t. V, p. 113, n° 3)[1]; ce fragment reproduit si exactement la composition analogue du grand maître padouan, qu'on ne peut douter qu'elle n'ait été, pour ainsi dire, copiée par le frère carmélite Giovanni Maria. Les autres planches gravées par l'artiste ne rappellent pas d'une façon aussi directe la manière de Mantegna et n'accusent pas aussi formellement les tendances de l'école; elles procèdent cependant de la même doctrine, et le graveur, qui, si l'on en juge par le petit nombre de pièces qui portent sa marque, ne s'exerça qu'accidentellement à la gravure, ne chercha pas à se soustraire à l'influence salutaire qu'exerçait Andrea Mantegna sur tous les artistes du nord de l'Italie.

1. Cette planche porte la signature suivante : *Deo Max. beatiss. Theolog. aliisq. Cœlicolis ac Heliæ Capreolo amico cariss. Fr. Jo. Ma. Brix. Carmelita dictavit. M.D.XII.*

Que penser de cette série de cinquante planches, désignées depuis de longues années sous le nom de *Cartes de tarots*, que l'on a successivement attribuées aux plus grands artistes de l'école italienne primitive? M. Émile Galichon (*Gazette des beaux-arts*, t. IX, pp. 142-147) s'est efforcé de démontrer que ces prétendues cartes n'avaient jamais été des cartes à jouer. Aucune des épreuves connues de ces précieuses estampes n'est imprimée, en effet, sur un papier assez résistant pour que l'on puisse admettre qu'elles aient servi à l'usage auquel on les a crues longtemps destinées. On connaît, au contraire, deux exemplaires reliés fort anciennement de cette importante série d'estampes, ce qui semble indiquer qu'elles furent, à leur origine[1], réunies en recueil et destinées à former une collection de planches ayant une portée philosophique qui n'est pas sans analogie, selon É. Galichon, avec le système encyclopédique de Dante. Ce recueil est formé en effet de figures allégoriques représentant d'une façon emblématique les différentes conditions de la vie, depuis l'artisan jusqu'au pape, les Muses, les Arts libéraux et les Sciences, les Vertus théologales et cardinales et les planètes; sur la dernière planche est figurée la Terre entourée des huit zones qui représentent le ciel terrestre et les sphères célestes des sept planètes.

Si l'on est fort embarrassé lorsqu'il s'agit de donner la signification de ces estampes célèbres, on n'est pas moins empêché lorsque l'on veut essayer d'en désigner l'auteur. Doit-on, avec Lanzi, les ranger dans l'école de Mantegna, ou, avec Ottley, les classer dans l'œuvre de Baldini ou de Boti-

1. Les exemplaires auxquels nous faisons allusion appartiennent au Cabinet des estampes de Paris et à M. Malcolm, de Londres; ils sont renfermés dans des reliures contemporaines de leur mise au jour, et proviennent, le premier, d'une donation généreuse de M. Édouard Galteaux, membre de l'Institut; le second fut acquis pour la somme de 17 000 francs par M. Malcolm à la vente de la précieuse collection d'Émile Galichon.

celli ? En un mot, furent-elles composées par un artiste padouan ou vénitien, ou par un artiste florentin? Notre opinion est qu'à cet égard il n'y a pas de doute possible, et nous n'hésitons pas à regarder cette série de cinquante estampes, que A. Bartsch, Passavant, et la plupart des auteurs qui se sont occupés de l'histoire des débuts de la gravure en Italie, cataloguent sous le nom de *Cartes de tarots*, comme due à une main florentine et à une main très exercée. S'il nous était absolument imposé de désigner l'auteur ou les auteurs de ces figures admirables par la finesse de l'expression autant que par le charme et le goût du dessin, nous serions tenté de nous associer à l'avis d'Ottley[1], qui pense qu'un certain nombre des planches qui composent ce livre furent dessinées par Sandro Boticelli. Quant au graveur qui fut chargé de fixer dans le métal les inventions du peintre florentin, il nous paraît devoir être compris parmi ces artistes anonymes si nombreux que l'école florentine produisit, artistes instruits au plus haut point des devoirs qu'imposent des œuvres d'élite à leur traducteur, assez expérimentés dans leur art pour rendre avec une exactitude scrupuleuse les compositions qui leur étaient soumises. Quelque soin que nous ayons mis à rechercher, parmi les ouvrages exécutés à la même époque, une estampe qui rappelât la manière employée par ce graveur inconnu, son identité nous a été impossible à établir. Quoique les planches sûrement attribuées à Baldini ne nous paraissent pas exécutées d'après les mêmes procédés, c'est encore aux estampes de cet artiste plus qu'à toutes autres que ressemblent ces cinquante pièces. Il n'est pas inutile de dire que le succès de ces planches fut tel, qu'elles furent, à leur apparition, copiées par un contemporain avec assez de fidélité pour

1. *An Inquiry*, etc. London, 1816, t. I, p. 381.

que les copies aient été confondues avec les originaux. Adam Bartsch, dans son *Peintre-graveur* (t. XIII, pp. 120-131), regarde comme étant la suite originale la série que Zani, Ottley, Passavant et Galichon considèrent avec raison comme étant la copie. Non seulement on reconnaît l'original à la beauté du dessin et à la sûreté de l'exécution, mais certaines remarques matérielles empêcheront les amateurs de se laisser tromper. Les dix premières pièces du livre portent dans l'angle gauche du bas la lettre S, au lieu de la lettre E, qui se lit à la même place sur les épreuves originales.

Quelque prépondérante que fût l'influence d'Andrea Mantegna sur les graveurs du nord de l'Italie, quelle qu'ait été l'autorité de son enseignement, à côté de son école il se forma un groupe d'artistes pour qui l'art tout entier résidait à Venise. Le maître de leur choix était l'illustre Giovanni Bellini, et quand ils se risquaient à regarder les fresques de Mantegna chez les *Eremitani* de Padoue ou dans le palais des Gonzague, à Mantoue, ils revenaient bien vite témoigner par leurs travaux de l'admiration presque exclusive et constante qu'avaient excité les peintures de Giovanni Bellini, du Titien ou du Giorgione. Heureuse la ville qui suffit à toute une légion d'artistes de talent! Heureux les graveurs qui trouvent dans les œuvres contemporaines de magnifiques modèles à reproduire sous les yeux mêmes de ceux qui les ont créés ! Ce n'est pas à dire que les graveurs vénitiens ne puisèrent jamais en eux-mêmes les compositions qu'ils mirent sur le métal, qu'ils eurent toujours recours à l'inspiration et aux dessins d'autrui. S'il ressort de chacun de leurs ouvrages une influence commune, néanmoins lorsqu'on examine les planches de Mocetto, de Jules et de Dominique Campagnola, de Benedetto Montagna ou de Jacques de Barbari, il n'est pas possible d'admettre que ces artistes se soient toujours astreints

au rôle modeste d'interprètes. Ils étaient peintres pour la plupart, et l'on doit supposer qu'ils estimaient assez leurs productions pour les graver de préférence à d'autres.

Girolamo Mocetto naquit à Vérone, si l'on en croit Lanzi, qui nous apprend que le portrait de cet artiste figurait dans une série des personnages qui avaient illustré cette ville; les derniers éditeurs de Vasari assurent que ce peintre graveur vit le jour à Brescia. Si le lieu de sa naissance n'est pas sûrement connu, sa vie ne l'est pas davantage : on sait qu'il était peintre en même temps que graveur, mais les historiens ont négligé de nous transmettre aucuns renseignements sur son existence. Les peintures que l'on connaît de lui sont inférieures aux estampes qu'il a signées et ne sauraient accroître sa réputation. Bien que Mocetto ait, dit-on, étudié dans l'atelier de Giovanni Bellini, il fut au nombre des artistes qui subirent l'influence des œuvres de Mantegna, et c'est même d'après des compositions de ce maître qu'il exécuta les meilleures planches qui nous sont parvenues, *Judith et Holopherne* et *Bacchus assis auprès d'un cep de vigne*. Son burin a une certaine rudesse, mais son dessin est savant et précis. Mocetto se montre particulièrement attentif à la beauté de la forme et à l'élégance de la ligne, à l'ampleur des draperies et à la finesse des extrémités; il se préoccupe du style, et presque toujours atteint son but. Lorsqu'il s'inspire des peintures de Giovanni Bellini, ou lorsqu'il s'adresse directement aux ouvrages de ce grand peintre, il se conforme aux exigences spéciales qu'imposent ces belles œuvres d'art, et transmet au métal, en même temps que les compositions, l'aspect puissant des toiles originales.

Si Mocetto connut les estampes d'Albert Dürer, il ne chercha en aucune façon à les imiter. Il dut certainement les voir, puisqu'on trouve quatre planches signées de son nom dans

un ouvrage sur la ville de Nola, publié à Venise en 1514[1]; mais l'artiste avait sans doute, lorsque ces estampes lui tombèrent sous les yeux, atteint un âge où il ne lui était plus possible de modifier sa manière. L'influence du maître allemand, si facile à constater au commencement du seizième siècle dans les œuvres italiennes, pour l'exécution matérielle du moins, n'apparaît en aucune façon dans les planches de Mocetto.

Giulio Campagnola était un savant, un lettré ; il lisait le grec et le latin et connaissait l'hébreu. Son père, savant lui-même, s'était appliqué à lui donner de bonne heure une éducation forte et variée. Mais, en même temps que G. Campagnola approfondissait ses études en linguistique, son goût pour les arts se manifestait, et dans cette direction ses dispositions furent telles, qu'un de ses contemporains, Matteo Bosso, dans une lettre à Hector Théophanes, ne craignit pas de dire que « les ouvrages de Giulio Campagnola peuvent rivaliser » avec ceux des grands maîtres vénitiens ; que, mieux que » tout autre, il est à même de reproduire une peinture de » Mantegna ou de Jean Bellin, et que, pour les portraits, per» sonne, avant lui, n'a obtenu d'une façon aussi complète la » ressemblance des moindres traits ». En faisant la part de ce qu'il y a d'exagéré dans l'appréciation enthousiaste de cet ami des Campagnola, il faut admettre cependant que les débuts du jeune Giulio durent être fort brillants. On sait positivement qu'il fut au nombre des hommes de talent qu'Hercule d'Este attira à la cour de Ferrare. A quel titre figura-t-il dans cette réunion d'élite, on l'ignore ; mais, si c'est comme peintre, supposition nullement invraisemblable, nous

1. L'ouvrage se termine ainsi : *Incussum est hoc opus opera diligentiaq. probi viri Joannis Rubri Vercellani. Venetiis, anno salutis M.D.XIIII. Septembris vero die IIII. sub Leonardo duce sapientissimo.*

ne sommes pas en mesure de décider de tous ses mérites, aucun de ses tableaux ne nous étant connu. On ne peut donc juger du talent de cet artiste qu'en ayant recours aux estampes qu'il a signées et que le temps a épargnées. Elles ne se recommandent pas toutes par des qualités de même ordre : les unes, exécutées avec la préoccupation des œuvres d'Albert Dürer, se font remarquer par le travail particulier auquel s'est livré l'auteur; d'autres reproduisent des dessins que l'on peut croire avec certitude inspirés par Giorgione ou par Giovanni Bellini; celles-ci transmettent avec sincérité la manière de ces artistes, sans donner précisément la forme rigoureuse des figures ou des objets, le graveur subordonnant un peu trop la vérité absolue du dessin à la nécessité de la coloration. Dans les paysages dessinés par Giulio Campagnola, et empruntés aux pays qu'il a habités, on constate une étude directe de la nature, que les planches dans lesquelles les figures jouent le rôle principal n'accusent pas au même degré. En somme, Giulio Campagnola est un des premiers artistes qui songèrent à tenir compte en gravure de la couleur des tableaux. Il est en même temps un de ceux qui introduisirent dans la pratique de leur art cette façon de modeler par petits points juxtaposés et diversement espacés, qui peut, dans une certaine mesure, faire pressentir l'invention future de la gravure en manière noire. C'est avec ce procédé que G. Campagnola exécuta la plupart de ses planches, procédé dont seul il connut tous les secrets et qui lui assure une place à part parmi les graveurs de l'école vénitienne primitive. Si l'on jette un coup d'œil sur les planches peu nombreuses de son œuvre, sur *Jésus et la Samaritaine* et sur un *Jeune homme assis au pied d'un arbre*, qui peuvent être considérées comme les meilleures pièces qu'il ait signées, on pourra aisément se convaincre qu'il transmit au métal avec une fidélité parfaite, en usant de moyens ignorés avant lui, le charme

particulier et le dessin coloré des peintres à côté desquels il vivait.

Dominique Campagnola naquit à Padoue : c'est l'historien de cette ville, Zabarella, qui nous l'apprend. Il appartenait à une famille qui compta plusieurs artistes, et, bien que la parenté de Dominique Campagnola avec Giulio ne soit pas formellement établie, il est fort probable qu'elle existait. On possède en effet, à l'appui de cette opinion, outre cette similitude absolue dans le nom de famille et celle du lieu de naissance, une preuve, pour ainsi dire, matérielle. Une estampe bien connue, le *Concert*, gravée par les deux artistes, dont il est aisé de distinguer les procédés d'exécution fort différents, donne, ce nous semble, à cette hypothèse une valeur particulière : le côté gauche de la planche exécuté par Dominique révèle la manière habituelle à cet artiste, qui dessine sur le cuivre d'une façon un peu brutale et ne procède jamais comme Giulio Campagnola, qui modèle à l'aide d'un pointillé savant les figures qu'il trace, et qui n'use des tailles que fort discrètement.

Si l'on ne connaît aucune peinture de Giulio Campagnola, il n'en est pas de même pour Domenico. M. Alexandre de Marchi, dans le *Guide de Padoue*, signale un assez grand nombre de fresques dues au pinceau de cet artiste : il s'en trouve dans cette ville, à la Scuola del Santo, dans la bibliothèque publique, dans l'église Sainte-Lucie et dans la Scuola di San Rocco. D'autres encore, si l'on en croit le même auteur, auraient existé dans l'hôpital actuel des invalides et dans le palais Molin, mais elles ont disparu sous un badigeonnage assez récent, ou ont été presque entièrement détruites par le temps. On ne signale nulle part de tableaux proprement dits peints par Dominique Campagnola; ceux qu'il exécuta, faute d'avoir été signés, ont probablement été attribués à des artistes

plus en renom, et ils sont sans doute confondus avec les ouvrages de quelqu'un de ses contemporains qui jouit d'une renommée supérieure à la sienne.

Parmi les quinze estampes gravées par Dominique Campagnola, il en est deux qui sont fort supérieures aux autres, le *Jeune Berger* et la *Ronde d'enfants*. Ici l'artiste, mieux inspiré que de coutume, a donné au dessin une attention qu'il n'a pas apportée d'ordinaire à ses productions. Trop pressé de confier ses impressions au métal, Dominique Campagnola se préoccupa généralement assez peu de la correction des formes, et ne prit nul souci de la beauté. Bien qu'il ait fréquenté l'atelier du Titien, à certains de ses ouvrages, on le croirait plutôt l'élève d'un maître moins châtié, de Jacopo Robusti, dit le Tintoret : il exagère avec intention les contours, force les mouvements et les expressions, sous prétexte de les mieux accuser. Quant à la jalousie que ses ouvrages auraient inspirée à son maître, qu'on les examine avec attention, et le fait rapporté par un historien padouan, Rosetti, perdra de sa vraisemblance. Ses paysages offrent assurément plus que ses autres peintures des rapports avec la manière du Titien, mais cette similitude n'est pas assez frappante pour que les contemporains aient pu sérieusement se laisser tromper. Le savant P. J. Mariette, toujours si éclairé dans ses jugements, établissant un rapprochement entre les paysages du Titien et ceux de D. Campagnola, s'exprime ainsi[1] : « Personne n'a encore mieux saisi la manière de dessiner le paysage du Titien que le Campagnole. Il était son contemporain, et il a, ainsi que ce grand peintre, un maniement de plume tout à fait expressif, son feuiller est léger et de bon goût, ses lointains sont d'une merveilleuse richesse. Ces deux peintres ont pris leurs modèles dans les

1. *Abecedario* de P. J. Mariette, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, ouvrage publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, t. I, p. 294.

montagnes du Frioul ; mais le Campagnole n'a pas encore toute l'intelligence du Titien, sa touche est plus égale, et les devants de ses paysages sont ordinairement pauvres. Il n'est cependant rien de si ordinaire que de voir des connaisseurs prendre le change sur les dessins de ce maître, en les attribuant au Titien ; et c'est assurément le plus grand éloge qu'on en puisse faire. » Si l'on en croit Zanetti (*Catalogue des estampes du comte Léopold Cicognara*, p. 171), Dominique Campagnola serait mort à Padoue et aurait été enterré dans le cimetière contigu au monastère de Saint-Antoine ; mais de même qu'il nous a été impossible de dire dans quelle année il vit le jour, de même aucun document authentique ne nous permet de faire connaître l'époque précise à laquelle il mourut.

C'est à Vérone que naquit Benedetto Montagna ; il était peintre en même temps que graveur, et plusieurs tableaux signés de son nom, ou attribués sûrement à son pinceau, se voient dans les musées du nord de l'Italie. Son dessin est lourd et ses figures petites et courtes ; la couleur est puissante, mais d'une harmonie quelquefois un peu dure. Ses estampes possèdent les mêmes qualités et les mêmes défauts que ses peintures ; si l'on constate une certaine ampleur dans le dessin des figures et dans la disposition des draperies, on ne saurait trouver dans ses ouvrages ni une grande recherche de la beauté ni une préoccupation bien vive de la précision absolue du dessin. Benedetto Montagna, qui travailla entre les années 1505 et 1524, subit autant qu'aucun de ses compatriotes l'influence d'Albert Dürer ; il chercha à s'approprier les habiletés d'exécution du maître allemand, sans y réussir complètement ; et, en s'efforçant de contrarier ses instincts et de renier l'enseignement qu'il avait reçu dans son enfance, il se priva volontairement de cette originalité native qui, à défaut d'autre,

est une qualité appréciable. La meilleure pièce due au burin de B. Montagna représente le *Sacrifice d'Abraham*. Cette estampe possède, tant dans l'agencement général que dans l'exécution matérielle, une aisance à laquelle ne nous ont pas accoutumés les autres ouvrages de l'artiste, qui sont le plus souvent exécutés péniblement et gravés sans adresse. Les belles épreuves des estampes de Montagna sont très rares; exécutées sur un métal assez tendre, ses planches ne purent subir qu'un tirage restreint, et dès qu'elles sont un peu dépouillées, elles perdent aussitôt ce qui constituait leur véritable intérêt, une certaine expérience du métier, rare à une époque où l'art de la gravure en était encore à ses débuts.

Si l'on classe assez communément à côté des estampes de Benedetto Montagna et des Campagnola les planches très rares qui portent le nom de Marcello Fogolino, c'est que le procédé employé par le peintre-graveur offre quelque analogie avec le travail habituel à ces artistes. A l'aide d'un pointillé plus ou moins serré, selon qu'il s'agit d'accuser plus ou moins le modelé des parties enfermées dans un trait formellement tracé, Marcello Fogolino, qui fut tour à tour peintre de perspectives, architecte et orfèvre, exécuta plusieurs planches que les plus riches cabinets sont seuls à posséder. Elles rappellent les estampes mises au jour par les élèves de Jean Bellini, et la place qu'elles occupent dans les collections doit être attribuée à la difficulté où l'on est de se les procurer plutôt qu'à leur mérite intrinsèque. La pièce de Fogolino qu'on rencontre le plus habituellement est accompagnée de la signature de cet artiste, qui vit le jour à Vicence : elle représente une *Femme nue tenant un enfant sur ses bras et assise au pied d'un fragment d'architecture*. Elle ne saurait passer à aucun titre pour une œuvre remarquable ; elle mérite d'être recherchée comme un spécimen intéressant d'un artiste plus cité que bien connu,

mais il serait hors de propos de la ranger parmi les estampes véritablement importantes de l'école vénitienne primitive.

Jamais lieu de naissance ne fut plus discuté que celui de Jacopo de Barbari, dit le *maître au Caducée*. Les uns le prétendent originaire d'Allemagne, les autres contemporain et compatriote de Lucas de Leyde; ceux-ci veulent qu'il soit né en France, ceux-là pensent que Ferrare est sa patrie; enfin les auteurs les plus récents le confondent avec un certain Jacob Walch, né à Nuremberg. La vérité est qu'il naquit à Venise vers 1450, date qu'un tableau signé et portant le millésime de 1472 rend assez probable. Il est juste de dire que la manière de graver de cet artiste explique les différentes hypothèses qui ont été faites à son sujet. Si l'on a égard aux attaches fines des figures répandues dans ses estampes et à une certaine recherche de la grandeur, comme dans le *Saint Sébastien lié à un arbre*, on sera disposé à reconnaître en lui un descendant de l'école dont Mantegna fut le chef; d'autres fois, au contraire, ses planches dénotent une origine tudesque. Des caractères aussi opposés dans les ouvrages d'un même artiste n'auront plus lieu de surprendre quand on saura que Philippe de Bourgogne, fils naturel de Philippe le Bon, retint Jacques de Barbari auprès de lui et l'emmena à Nuremberg, puis en Hollande, où le peintre-graveur exerça une assez grande influence sur l'art du pays. Jacques de Barbari était mort en 1516, puisque l'inventaire des meubles de madame Marguerite[1], dressé au mois de juillet de cette année, fait mention de plusieurs tableaux de *feu* maître Jacopo de Barbari. Les peintures fort peu nombreuses de cet artiste, qui sont conservées dans les galeries publiques ou particulières, attestent, plus que ses estampes, une origine italienne. Médiocrement

1. *Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche...*, publié par le comte L. de Laborde (Paris, 1850, in-8°). Extrait de la *Revue archéologique*.

doué du côté de l'imagination, il exécutait une figure isolée mieux qu'une composition; ses personnages sont maigres, avec des têtes ou d'une grosseur démesurée ou d'une petitesse presque ridicule. Son principal mérite consistait à donner à ses figures une grâce et aux attaches des membres une finesse qui, en dépit de grossières incorrections de dessin, révèlent un artiste délicat, curieux de la couleur, et, par ce côté du moins, disciple de l'école qu'inspirèrent Jean Bellini et le Giorgione. Quant à l'exécution matérielle, Jacques de Barbari étudia beaucoup les procédés d'Albert Dürer; son burin, fin, coupe le cuivre avec précision et netteté et se plie avec facilité aux exigences de l'art. Sans pouvoir être compté parmi les maîtres, Jacopo de Barbari, à cause du goût de son dessin, qui est bien personnel et facilement reconnaissable, mérite de prendre rang parmi les artistes secondaires de l'ancienne école vénitienne. Une grande *Vue de Venise*, gravée sur bois en 1500 avec beaucoup de savoir, a été attribuée, à cause d'un caducée qui se voit dans le haut de la planche, à Jacopo de Barbari. Cette planche, dont le bois original est aujourd'hui encore conservé à Venise dans le musée Correr, a subi plusieurs transformations. Le campanile de la place Saint-Marc apparaît sur les premières épreuves surmonté d'un toit très bas et de bois, qui fut construit après l'incendie causé par la foudre en 1489. Vers 1514, les éditeurs qui possédaient la planche originale firent graver à nouveau le toit tel qu'il avait existé autrefois, et, pour rajeunir la planche qu'ils entendaient vendre, firent enlever la date 1500, qui eût nui à son débit. Enfin, au milieu du dix-huitième siècle, ce qui avait été enlevé ou modifié fut rétabli; mais aucune confusion n'est possible entre ces épreuves postérieures et les épreuves originales, car de nombreux trous de vers apparaissent sur les estampes obtenues dans ce dernier tirage, et un examen même

superficiel suffit pour reconnaître la supercherie grossière des derniers éditeurs. Nous enlèverions volontiers cette estampe de l'œuvre de Jacques de Barbari; c'est la seule gravure sur bois qui lui soit attribuée, et la présence du caducée au-dessus d'une ville aussi commerçante que Venise n'a rien qui doive surprendre. Une planche exécutée avec cette habileté ne saurait être unique dans l'œuvre d'un artiste, et si le caducée, emblème du commerce, ne se trouvait sur cette estampe, personne n'eût certainement songé un instant à désigner comme son auteur Jacques de Barbari.

A peu près à la même époque que Jacopo de Barbari, et non loin de Venise, vivait un graveur qui possède les qualités de l'école, sans mériter le titre de maître. Nicoletto Rosex da Modena travaillait de 1480 à 1515; il mit son nom au bas de nombreuses figures encadrées dans des monuments d'architecture qui se font remarquer par une élégance quelquefois exagérée. Il copia, pour s'exercer dans le maniement du burin, plusieurs estampes de Martin Schongauer et d'Albert Dürer; mais il ne sut que fort imparfaitement s'approprier la manière des maîtres allemands. Le burin, rude et péniblement conduit, témoigne toujours, même dans les pièces les plus importantes du graveur de Modène, telles que l'*Adoration des bergers*, d'une gêne que rachète en partie seulement le savoir du dessinateur. Dans un certain nombre d'ornements gravés à la façon de Mantegna, de Jean-Antoine de Brescia et de Zoan Andrea, Nicoletto Rosex se rapproche de ces maîtres, mais les œuvres de ce genre qui portent son nom ou son monogramme ne se distinguent ni par une fécondité d'invention égale ni par une exécution aussi précise.

A l'école de Modène, si l'on peut donner le nom d'école au petit groupe de graveurs travaillant dans cette ville, appartient encore un artiste appelé généralement le *maître à l'Oiseau*,

mais que des recherches récentes permettent de désigner sous son véritable nom, Giovanni Battista del Porto. Le lieu de naissance de cet artiste nous est fourni par Vedriani, qui, dans sa *Vie des peintres de Modène*, s'exprime ainsi : « Puisque nous parlons de cet art de tailler le cuivre dans lequel quelques Modénois se sont distingués, nous louerons en ce lieu Giovanni Battista del Porto, qui fut un excellent graveur sur cuivre. » — « Del Porto, dit Émile Galichon[1], dessine ses personnages d'un trait sobre et net; il les modèle avec des tailles courtes et légèrement courbées, qu'il croise rarement; malheureusement son burin manque de cette souplesse qui ajouterait beaucoup au charme de ses figures, trop sèchement exécutées. Il les place toujours dans de jolis paysages de fantaisie, auxquels, comme Nicoletto et les maîtres allemands, il donne souvent trop d'importance. Il a même évidemment, dans cette partie accessoire, copié parfois Albert Dürer, dont il n'a pas su complètement s'approprier le travail fin et délié. Ses paysages, traversés par de larges fleuves bordés d'arbres au-dessus desquels s'élèvent les tours crénelées de quelques châteaux forts tudesques, montrent trop qu'il n'a étudié la nature que dans les estampes d'Albert Dürer, dont il n'a point conservé le grand caractère. »

Parce que Giovanni Battista del Porto étudia avec une attention peut-être un peu suivie les œuvres de Dürer, et qu'il se laissa souvent séduire par la manière particulièrement habile du maître de Nuremberg, il serait injuste de ne le considérer que comme un copiste habile, ou tout au moins comme un imitateur servile de la manière d'autrui; à côté d'inspirations extérieures, très faciles à constater, apparaît

1. *École de Modène : Giovanni Battista del Porto, dit le maître à l'Oiseau, peintre-graveur du seizième siècle*, par Émile Galichon. Paris. 1859, p. 6.

aussi une manière propre qui mérite d'être signalée. Les deux compositions relatives à la fable de *Léda* attestent en effet une recherche de la beauté, une préoccupation de l'élégance des formes et des lignes, dont le germe ne se retrouve nullement dans les estampes d'Albert Dürer. C'est en lui-même, c'est chez ses compatriotes que Giovanni Battista del Porto a puisé ce sentiment de la grâce et de l'élégance que possèdent ses meilleurs ouvrages, et si, à l'inverse de la plupart de ses contemporains, qui demandaient à l'Ancien et au Nouveau Testament les motifs qu'ils traitaient, il s'est le plus souvent adressé aux scènes mythologiques et païennes, c'est qu'il se plaisait à rendre avec toutes leurs finesses les figures nues d'hommes ou de femmes, et qu'il trouvait dans la beauté physique des aliments qui suffisaient à ses instincts.

Dans le nord de l'Italie, comme dans les autres parties de la péninsule, la gravure cesse presque complètement, au commencement du seizième siècle, d'être pratiquée par des artistes de haute valeur. Il semble qu'un temps d'arrêt se produise dans ce pays, qui a jusque-là mis au jour plus de chefs-d'œuvre en ce genre que tous les autres pays réunis, et que l'épuisement ait succédé à une production incessante. Les grands peintres qui naissent à cette époque se ressentent de cette fatigue et ne trouvent plus dans les graveurs qui vivent à leurs côtés des interprètes dignes d'eux. Titien et ses élèves ne peuvent parvenir à former une école de graveurs, et ceux qui se laissent attirer par les ouvrages inventés par le chef de l'école ne sauraient prétendre au titre de maîtres. A l'exception des estampes sur bois dont nous avons parlé plus haut, pas un graveur contemporain d'une réelle habileté ne consacra son talent à reproduire les tableaux de Titien, et les planches, en très petit nombre, exécutées du vivant du grand artiste pro-

viennent d'hommes inexpérimentés, incapables de traduire avec intelligence les modèles excellents qu'ils avaient sous les yeux. Les noms de ces interprètes malhabiles ne méritent guère d'être tirés de l'oubli dans lequel ils sont tombés. Ils dessinent mal pour la plupart, et, guidés par les œuvres du plus grand coloriste de l'école vénitienne, ils ne parviennent qu'à produire des planches sans harmonie et sans charme. La tradition semble perdue ou du moins tellement oubliée, qu'avec la meilleure volonté du monde, on ne saurait accorder aux œuvres inspirées par les peintures du Titien qu'une médiocre attention. Au dix-septième siècle, un artiste flamand, Valentin Lefèvre, passa à Venise la plus grande partie de sa vie et grava d'une pointe assez fine les pages les plus importantes du Titien et de Paul Véronèse. Mais ces estampes, traitées en simples croquis, reproduisant les compositions inventées par ces maîtres, mais non le style et la couleur de leurs tableaux, ne sauraient être consultées autrement qu'à titre de renseignement historique; elles ne transmettent en aucune façon, en effet, l'aspect puissant des peintures qu'elles ont la prétention de multiplier. Il en est de même des graveurs qui suivent la manière du Tintoret. Battista dell'Angolo, plus connu sous le nom de Battista del Moro, Giulio Sanuto, Giov. Battista et Giulio Fontana, emploient tantôt la pointe, tantôt le burin pour reproduire les ouvrages du maître fougueux ou de ses imitateurs; mais aucune des estampes au bas desquelles ces noms sont inscrits ne possède de qualités assez élevées pour attirer l'attention des hommes que ne satisfait pas une exécution lâchée ou hâtive.

Si, vers le milieu du seizième siècle, l'art de la gravure a déjà perdu tout prestige dans le nord de l'Italie, au dix-septième siècle c'est à peine s'il existe encore. Les graveurs qui travaillent à Venise et dans les villes environnantes n'ont

conservé aucune des qualités qui avaient valu à leurs ancêtres la renommée; ils émigrent d'ailleurs pour la plupart, et vont à Rome, où se donnent rendez-vous, de tous les pays à la fois, les graveurs qui, séduits par des maîtres qui jouissent d'une célébrité exagérée, mettent leur ambition à témoigner d'une habileté de main extraordinaire; les compositions les plus fastueuses et les plus emphatiques les captivent à tel point, qu'elles ont seules le don de les charmer. Les graveurs, qui avaient pour principale préoccupation, deux siècles auparavant, de rendre avec exactitude, mais sans faire parade d'aucune adresse extérieure, les dessins ou les peintures que leur confiaient les maîtres ou qu'ils inventaient eux-mêmes, semblent désormais avoir renié leurs prédécesseurs et faire passer la facilité de l'exécution avant la science du dessin ou avant le goût de l'ajustement. Les peintres auxquels ils s'adressent ne sont pas, il est vrai, capables de les ramener dans la voie que leurs ancêtres avaient suivie; ils les convient tout naturellement à cette transformation complète; mais les graveurs écoutent si volontiers les conseils qui leur sont donnés, qu'ils accusent encore davantage, si cela est possible, les formes pédantesques qu'ils s'appliquent à reproduire, et, faute d'avoir fait preuve de goût et quelquefois même de simple bon sens, ils méritent d'être confondus dans cette série de graveurs uniquement habiles, pour lesquels la beauté ne consiste que dans une expression outrée de la vérité ou dans des mouvements exagérés et faux, qui cachent une impuissance mal dissimulée.

Antonio Canaletto, Jean-Baptiste et Jean-Dominique Tiepolo, naissent précisément au moment où se manifeste cette torpeur dans laquelle paraissent se complaire ces graveurs vénitiens qui tantôt abandonnent leurs foyers pour aller demander au loin des modèles qui ne manquent pas cependant à

côté d'eux, tantôt se contentent de reproduire tant bien que mal les ouvrages qui les entourent, et ils acquièrent, sans quitter leur ville natale, une renommée légitime. Antonio Canaletto, qui ne sortit guère de Venise, et qui s'appliqua à fixer sur la toile les sites les plus pittoresques de sa patrie, a gravé à l'eau-forte une série de planches fort dignes des toiles signées de son nom. Dans ses vues de Venise, pleines de vives clartés et d'ombres douces, les personnages bercés dans les gondoles, se promenant sur la place Saint-Marc ou gravement assis sous le palais des Doges, sont touchés avec esprit et disposés avec art. L'artiste, heureusement doué, a enveloppé les monuments qu'il retraçait, ou les personnages qu'il répandait à profusion dans ses tableaux, de cet air limpide et particulièrement pur qui fait de Venise une ville exceptionnellement lumineuse. Sur les murailles de nos musées, les peintures de Canaletto semblent éclairer les œuvres qui les avoisinent, et transportent le spectateur dans ce beau pays des horizons immenses et des palais de marbre dorés par le soleil. Jamais peintre n'a su mieux retracer la nature au milieu de laquelle il vivait, ni rendre l'aspect réel d'une ville qui n'a nulle part sa pareille. Les qualités qui ont assuré au nom de Canaletto la notoriété dont il jouit se retrouvent, à un degré moindre cependant, dans les eaux-fortes du maître. Ici nous n'avons à signaler aucune œuvre de longue haleine : le peintre s'est contenté de graver sur le métal des croquis soigneusement étudiés et dessinés avec exactitude; mais il n'a pas entendu exprimer, à l'aide de la pointe, autre chose que des impressions vivement senties; il semble avoir tracé directement d'après nature ces vues choisies avec discernement, et avoir réservé, pour le moment où il aurait en main sa palette et ses pinceaux, les compositions qui demandaient une interprétation intelligente de la réalité. Les eaux-fortes

de Canaletto, prises pour ce qu'elles sont effectivement, pour des dessins fixés dans le métal, au lieu d'être tracés sur le papier, dessins destinés à conserver dans la mémoire du maître des sites particuliers qu'il utilisera plus tard dans ses tableaux, méritent d'être consultées par les artistes et recherchées par les amateurs. Elles donnent la représentation absolument fidèle d'un pays exceptionnellement pittoresque, et dénotent une connaissance du dessin et une entente de l'effet que présentent un fort petit nombre d'œuvres exécutées à la même époque en Italie. Canaletto apparaît comme une exception dans l'école vénitienne des derniers temps, et, s'il se trouve un peintre, Francesco Guardi, qui ait cherché à s'approprier la manière du maître, on ne peut citer le nom d'un seul graveur qui ait tenté de s'inspirer de ses eaux-fortes : celles-ci demeurent donc dans l'art comme une manifestation isolée.

Il serait peu équitable d'accorder à Jean-Baptiste Tiepolo et à Jean-Dominique Tiepolo, son fils, le même degré d'estime que l'on accorde à Canaletto, qui n'eut pas son égal dans le genre auquel il s'adonna ; mais il serait non moins injuste de reléguer, à cause de leurs incorrections manifestes, les ouvrages de ces artistes parmi les innombrables productions sans valeur de l'école italienne. Jean-Dominique Tiepolo avait appris de son père, Jean-Baptiste Tiepolo, les procédés matériels de son art ; ils gravèrent simultanément, et usèrent de procédés tellement identiques, qu'il faut qu'une signature accompagne chaque planche pour que l'on sache à qui l'on doit attribuer telle ou telle estampe. Le père reproduisit uniquement des œuvres de son invention ; le fils transporta sur le métal les dessins de son père avec une telle docilité, que, n'étaient les inscriptions qu'il a eu soin de mettre sur ses ouvrages, on serait tenté de regarder comme des œuvres

originales ces interprétations absolument fidèles. Ces artistes avaient rarement recours au burin; la pointe suffisait le plus souvent à leur main expérimentée pour traduire les peintures les plus intenses de ton et les scènes les plus compliquées : ils donnaient aux planches qu'ils exécutaient un aspect vif et chatoyant qui frappait l'œil agréablement. Si l'on examine de trop près les figures qui se meuvent dans les compositions inventées ou gravées par ces habiles Vénitiens, on demeure surpris que des artistes aussi habiles à se jouer des difficultés du clair-obscur n'aient pas pris plus de souci de la forme exacte de la figure humaine et aient aussi ouvertement fait bon marché du dessin. On a souvent quelque peine à comprendre la construction des êtres humains qu'ils introduisent dans leurs plafonds ou dans leurs sujets bibliques, et, pour avoir négligé cette partie essentielle de l'art, les Tiepolo se sont privés volontairement des suffrages que leur entente de l'harmonie eût été suffisante à leur conquérir. Ils demeurent à l'état d'artistes incomplets, amplement doués de certaines qualités, mais tellement indifférents, en apparence du moins, aux exigences impérieuses du dessin, qu'ils ne sauraient trouver place que parmi les indisciplinés de l'art et assez loin des maîtres.

A côté de ces peintres qui maniaient la pointe avec une rare dextérité, vivait un graveur de profession, Marcus Pitteri, qui s'efforçait de reproduire avec exactitude les œuvres de quelques-uns de ses contemporains. Mais, au lieu de se conformer à l'usage généralement adopté, il préféra employer un procédé qu'aucun de ses compatriotes n'avait songé à utiliser. Il dessinait et modelait au moyen de tailles parallèles, dont l'intensité variait, selon l'importance qu'il s'agissait de donner à la lumière ou à l'ombre; en bannissant la contre-taille, il se priva volontairement d'une ressource précieuse, qui lui eût été souvent

d'un grand secours. Ce sont les sujets de mœurs, dont il conserva le souvenir en gravant au burin les compositions de Pierre Longhi, qui ont valu à son nom une certaine célébrité; les têtes de Jésus-Christ, de la sainte Vierge, des évangélistes et des apôtres, qu'il retraça dans de grandes dimensions, d'après les peintures de J. B. Piazetta, n'auraient pas suffi en effet à fixer l'attention. Il n'en est pas de même des *Sept Sacrements* ou des *Quatre Épisodes de la vie du chasseur*, qui, exécutés d'après des compositions bien agencées de P. Longhi, nous donnent sur les mœurs des Vénitiens au dix-huitième siècle d'intéressantes indications. Les peintures originales se prêtaient d'ailleurs à une certaine interprétation intelligente, et n'étaient pas du nombre de ces œuvres d'art dans lesquelles le graveur ne peut se permettre une modification quelconque. Marcus Pitteri sut, en se servant des moyens restreints qu'il s'était imposés, transporter sur le cuivre l'aspect des peintures originales, et ce ne sont pas uniquement les sujets qu'il a retracés qui font rechercher ces estampes; l'habileté matérielle dont le graveur a fait preuve contribuera aussi à assurer à ses ouvrages une place dans le portefeuille des curieux.

D'autres graveurs travaillent encore à Venise à la fin du dix-huitième siècle; ils reproduisent la plupart du temps, assez médiocrement, les œuvres des peintres illustres que leur pays a vus naître, mais leurs estampes ne sauraient être offertes en exemple aux générations suivantes. Giacomo Leonardis, Pietro Monaco, Francesco Bartolozzi, et quelques autres artistes qui virent le jour à Venise même ou dans les environs, ont manié le burin avec une certaine aisance, ont même joui, de leur vivant, d'une notoriété assez grande; mais la postérité n'a pas toujours ratifié le jugement des contemporains, et les amateurs et les artistes ne s'intéressent plus guère aujourd'hui

aux estampes signées du nom de ces graveurs, dont quelques-uns du moins, à un moment donné, ont été mis au rang des maîtres.

Milan. — A Milan, comme dans les autres villes de l'Italie, l'art de la gravure prend naissance de fort bonne heure. Sans doute, les œuvres des débutants n'offrent pas l'importance de certaines planches inventées et mises au jour par les artistes florentins; elles méritent cependant, pour quelques-unes du moins, d'être signalées. La *Practica Musicæ Franchini Gafori Laudensis*, imprimée à Milan en 1496 (....*impressa Mediolani opera et impensa Joannis Petri de Lomatio per Guillermum Signerre Rothomagensem, anno salutis milessimo quadringentessimo nonagessimo sexto, die ultimo septembris*....), contient un frontispice sur lequel sont représentées les Muses et les Planètes, et deux encadrements de bon goût qui font honneur à Guillaume de Signerre, qui à la fois les grava et les imprima. Une phrase placée en effet à la fin d'un autre ouvrage du même Gafori, *de Harmonia musicorum instrumentorum opus* (*impressum Mediolani per Gotardum Pontanum calcographum die XXVII. novembris* 1518....), ne laisse pas de doute sur la qualité de graveur de Guillaume de Signerre, Rouennais établi à Milan. On lit en toutes lettres au-dessus d'un distique placé au verso de l'avant-dernier feuillet de cet ouvrage : *Magister Gulielmus le Signerre Rothomagensis figurarum celator ad lectorem.* Dans ce distique, le tailleur d'images, *figurarum celator*, s'excuse auprès de son lecteur de n'avoir pu faire mieux. On doit encore attribuer au même artiste une estampe représentant *Saint Jérôme agenouillé devant la croix*, qui se voit en tête de l'*Aureum opus* (*preclarissimum opus* de Veritate contritionis, *Salutiis impressum mandato et expensis illustrissimi ac clementis-*

simi principis Ludovici marchionis Salutiarum ac vice-regis Neapolitani meritissimi per Guilliermum et Guilliermum Le Signerre fratres Rothomagenses. Anno salutis 1503, *die prima Jullii feliciter*) de Jean-Louis Vivaldi, de Monte Regali, et trois autres planches, le *Portrait du marquis de Saluces; Saint Louis à genoux devant un autel*, et *Saint Thomas d'Aquin dans sa cellule*, qui ornent un autre ouvrage du même auteur, *opus reale* (1507). Ces livres, publiés à Saluces par les frères de Signerre, ainsi que quelques autres, au premier rang desquels nous placerons la *Vie de sainte Véronique*, dont nous avons parlé plus haut (p. 16), peuvent donner une idée du degré d'avancement où se trouvait la gravure sur bois à Milan, à la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième; mais, comme ils ne contiennent, ni les uns ni les autres, aucune planche gravée en creux, ils ne sauraient longuement nous occuper ici. Il n'en est pas de même d'un ouvrage de la plus grande rareté, publié également à Milan en 1479, — deux ans après l'apparition à Florence du *Monte santo di Dio*, — dans lequel sont insérées trois planches gravées sur métal. Nous empruntons au marquis Girolamo d'Adda la description de ce précieux volume, dont il ne nous a été donné de voir que des exemplaires incomplets[1] : « C'est un in-quarto semi-gothique imprimé à Milan, l'an 1479, par G. Brebia et Philippe de Lavagnia. Le titre : *Sumula overo Sumeta de pacifica conscientia;* l'auteur, *Frà Pacifico Novarese*, de l'ordre des Frères Mineurs, 240 ff. sign. A... Y... D. La première de ces gravures se trouve au recto du feuillet 6 de la signature E, et représente une quadruple couronne votive en forme de lampe, et couronnée par un globe et une croix. On lit sur ce globe les mots : *Salve Regina;* sur les couronnes : *Ogesa Domi-*

1. *Gazette des beaux-arts*, t. XXV, p. 128, en note.

naque tera pontis et hera.—*Ave maris Stella.* La quatrième n'a aucune légende, mais on trouve sur les chaînettes : *Beata mr Dnupta.* — *Bta Di genitrix.* — *Alma redetoris mat.* — *Sub tuum presidium.* Au-dessus de la couronne, vers la marge d'en haut, est représentée l'Annonciation. Le style de cette composition est tout à fait florentino-milanais, et le faire de la gravure rappelle Baccio Baldini, ou mieux peut-être ce maître anonyme florentin qu'on a souvent confondu avec Nicoletto de Modène. Les deux autres planches placées au verso de la signature M... H et au recto de la suivante, sont d'un moindre intérêt. On y voit seulement : *Arbor affinitatis* et *Arbor consanguinitatis.* »

Si l'on excepte cet ouvrage, qui s'adresse plus directement aux historiens de la gravure qu'aux artistes, on conviendra aisément que ce fut uniquement sous l'influence de Léonard de Vinci que la véritable école milanaise fut constituée. Jusque-là elle n'était pas sans doute restée indifférente aux manifestations de l'art, mais elle n'avait produit que des œuvres sans caractère bien accusé, sans accent, qui étaient peu dignes d'être données en exemple et recommandées. A vrai dire, un seul artiste inspire toute l'école milanaise, et l'influence de son génie suffit à toute une génération. Léonard de Vinci, dont les œuvres exquises ou superbes sont peu nombreuses, s'exerça dans toutes les branches de l'art. Peintre, il fixa sur le mur du réfectoire de Santa Maria delle Grazie la fameuse *Cène* dont la composition admirable est connue de tous ; sculpteur, il modela la statue équestre de Francesco Sforza, que les soldats détruisirent en 1499, lors de l'entrée de Louis XII à Milan ; architecte et ingénieur, il surveilla les travaux de canalisation de l'Arno et inventa des machines de guerre. Il fut musicien par surcroît, et Vasari raconte que la première fois que Léonard de Vinci parut devant Ludovic Sforza, ce fut dans une fête que donnait le duc : il se présenta

tenant une lyre façonnée de ses mains, et ravit tellement l'assemblée par les sons mélodieux qu'il sut en tirer, que, malgré le grand nombre de musiciens présents, tous les suffrages lui furent acquis. Il n'est pas impossible non plus que Léonard ait manié le burin. L'universalité de ses connaissances, révélée par les manuscrits de cet illustre artiste conservés à Paris, à Milan et en Angleterre, autorise une semblable hypothèse. Nous avons dit précédemment ce qu'il fallait penser de l'opinion qui désigne Léonard de Vinci comme l'auteur des bois qui accompagnent la *Proportione divina* de Luca Pacioli; mais, parce que nous avons cru devoir ne pas comprendre dans l'œuvre du maître des planches qu'un texte semblait formellement lui attribuer, nous n'avons pas entendu pour cela nier absolument qu'il ait, au moins accidentellement, lui à qui tous les arts étaient familiers, manié le burin. C'est tout le contraire d'ailleurs qui nous paraît être la vérité. Parmi les estampes en assez grand nombre qu'on lui attribue, il en est quelques-unes qui possèdent des qualités d'un ordre assez élevé, pour qu'il ne nous répugne en aucune façon de les regarder comme ayant été gravées sur métal par le maître lui-même. Le *Profil de jeune fille* par exemple, dont un fac-simile a été publié d'abord en tête du catalogue Wilson (1828), reproduit ensuite dans la *Gazette des beaux-arts* (août 1868), inséré enfin dans une publication que nous dirigeons sous le titre de : *Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens* (Paris, Amand Durand), n'est en aucune façon indigne d'être considéré comme une œuvre authentique de Léonard de Vinci. En dehors du dessin, qui appartient incontestablement au grand maître milanais, l'exécution matérielle de la planche, par la maladresse même qu'elle accuse, semble indiquer le travail d'un peintre plutôt que le faire d'un graveur de profession; certain trait échappé, témoignage non équivoque d'une main inexpérimen-

tée, vient encore donner à cette opinion un certain poids ; outre le costume et la coiffure, qui rappellent les ajustements de Monna Lisa del Giocondo, la fermeté avec laquelle les contours sont accusés, la volonté avec laquelle est exprimée la physionomie, et la science que révèlent les moindres accessoires de cette figure, permettent d'attribuer à Léonard lui-même cette gravure, dont il serait réellement impossible de désigner le véritable auteur, si l'on se refusait à en faire honneur au peintre de la Joconde. Une autre planche sur laquelle est représentée dans différentes attitudes une figure de cavalier combattant nous paraît également digne d'être attribuée, non-seulement pour le dessin, mais encore pour l'exécution matérielle, à Léonard de Vinci. Si l'on veut bien se rappeler que le maître fit le modèle d'une statue équestre qui fut détruite avant d'avoir été terminée, on ne sera pas éloigné d'admettre avec nous que ces différents croquis furent exécutés en vue de cet ouvrage. Un certain nombre de dessins analogues de la main de Léonard existent dans les collections publiques ou privées, et aucune de ces esquisses ne témoigne d'un savoir plus grand, d'une connaissance du dessin plus complète. La science certaine avec laquelle ces dessins sommaires sont gravés, la simplicité des moyens employés, — un trait succinct, à peine ombré çà et là, en fait tous les frais, — autorisent à penser que le maître, n'aurait-il eu en vue que de s'essayer dans l'art de la gravure, fixa lui-même dans le métal ces croquis excellents qui, si l'on en juge par leur rareté extrême, ne subirent pas un tirage régulier. Nous serions presque tenté d'attribuer encore à Léonard de Vinci *Trois têtes de chevaux*, qui existent dans plusieurs collections publiques. La première fois que cette planche nous tomba sous les yeux, elle était confondue, dans un recueil considérable, avec d'anciennes estampes de l'école italienne. Tout d'abord notre sentiment nous porta à lui assigner comme

auteur Léonard de Vinci, tant elle nous rappelait certains dessins de ce maître que nous avions vus à Milan, à Florence et à Paris. Elle nous intéressa à ce point, que nous voulûmes, nous défiant de notre première impression, savoir si elle avait été remarquée par nos devanciers, et nous nous assurâmes que nous ne nous étions pas précisément trompé, puisque Passavant donnait cette estampe à Verrochio, le maître de Léonard de Vinci, et qu'Ottley inclinait à la regarder comme l'œuvre du grand artiste lui-même. Depuis que notre attention s'est portée sur cette estampe, nous avons étudié à Windsor, dans la riche collection de la reine d'Angleterre, les trois volumes manuscrits de Léonard de Vinci qu'on y conserve, et nous n'avons pas été médiocrement charmé, lorsque, sur la marge de l'un de ces manuscrits, au milieu d'un certain nombre de dessins de chevaux, nous est apparue cette estampe collée et venant à l'appui d'une opinion écrite de la main même de Léonard de Vinci. Cette preuve, matérielle pour ainsi dire, qui nous était fournie par cette découverte inattendue, n'était pas encore absolument concluante : Léonard avait pu emprunter à une œuvre de son maître un exemple venant appuyer sa démonstration ; elle était cependant de nature à nous confirmer dans notre opinion et à donner à notre hypothèse plus qu'une apparence de vraisemblance.

Nous sommes donc fort disposé à regarder Léonard de Vinci comme l'auteur des planches représentant le *Profil de jeune fille*, les *Quatre études pour un cavalier combattant* et les *Trois têtes de chevaux*, dont nous venons de parler. Est-il prudent d'ajouter à cet œuvre peu considérable d'autres planches gravées dans un goût approchant de la manière du maître ? Nous ne le pensons pas. A aucune des autres estampes que les iconographes ont classées parmi les productions qui peuvent être attribuées à Léonard de Vinci nous ne recon-

naissons une beauté assez manifeste pour oser suivre nos prédécesseurs dans la voie qu'ils ont ouverte. Le *Buste de jeune fille couronnée de lierre*, les cheveux flottant sur les épaules, autour duquel on lit : ACHA. LE. VI., que jusqu'à ce jour le Musée Britannique est seul à posséder, nous paraît, malgré l'inscription qui l'accompagne, indigne d'être rangé parmi les planches que Léonard de Vinci a sûrement gravées. C'est à un artiste rompu à toutes les difficultés du métier, artiste qu'il nous est toutefois impossible de désigner, que nous croyons devoir faire honneur de cette planche exécutée avec une habileté matérielle que possèdent rarement les peintres. Cette autre *Tête de vieux guerrier*, surmontée d'un casque formé d'un escargot que tient en laisse un Amour ailé, doit également être l'œuvre d'un graveur de profession qui reproduisait sans choix toutes les inventions de ses contemporains. Quant aux six entrelacs que copia plus tard Albert Dürer[1], il nous paraît difficile d'admettre que Léonard de Vinci ait pris lui-même la peine, bien inutile, de transporter sur le métal les inventions qu'il avait tracées sur le papier. Le plus inexpérimenté des graveurs, en y apportant quelque attention, pouvait aisément traduire avec fidélité ces dessins sans effet, qui n'exigent qu'une exactitude mathématique, et le chef de l'école milanaise eût sans profit consacré un temps précieux à un ouvrage que le premier artiste venu pouvait aussi bien que lui, sinon mieux, exécuter d'une façon satisfaisante.

Trois planches gravées anciennement en Italie, d'après la

1. M. le marquis Girolamo d'Adda, dont on ne saurait citer trop souvent les opinions judicieuses, regarde ces dessins comme étant dus au crayon de Léonard. Ce sont des modèles de passementerie qui offrent une grande analogie avec un certain nombre d'enlacements de cordages que l'on rencontre fréquemment dans les manuscrits du maître. Il fait observer avec beaucoup de raison que l'Italie a fait assez d'emprunts à Albert Dürer pour qu'une fois, par exception, l'artiste de Nuremberg ait pu à son tour s'inspirer des ouvrages exécutés de l'autre côté des Alpes.

Cène de Léonard de Vinci, reproduisent la célèbre peinture du grand maître, en la modifiant toutefois. Les auteurs anonymes de ces planches demeurèrent tellement au-dessous de leur modèle, traitèrent avec une inhabileté si évidente cet admirable ouvrage, que leur travail ne mérite qu'une fort médiocre estime. Il est impossible de se faire une idée, même approximative, de la peinture originale en examinant ces estampes exécutées certainement par des manœuvres attirés par la célébrité de la composition, mais incapables d'en comprendre et d'en traduire la beauté. On peut encore ranger parmi les graveurs de l'école milanaise les artistes qui ont mis au jour une *Tête de jeune fille légèrement inclinée*, un *Amant caressant sa maîtresse*, et une *Jeune Fille courtisée par une espèce de fou*, estampes intéressantes qui rappellent de loin l'école de Léonard ; mais, faute d'avoir signé ces productions, les artistes qui les inventèrent et qui les gravèrent se sont privés volontairement d'une notoriété à laquelle ils avaient le droit de prétendre ; ce sont des élèves travaillant dans le voisinage du maître, subissant son influence, mais trop inexpérimentés pour pouvoir être comptés au nombre des disciples immédiats de l'auteur de la *Cène*.

Quoiqu'il ne soit pas bien prouvé que Cesare da Sesto ait manié le burin, nous serions assez disposé à croire que cet artiste grava lui-même une composition dont l'invention peut avec certitude lui être attribuée, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Vêtu à la mode du seizième siècle, coiffé d'un toquet à plumes, le bourreau remet le sabre dans le fourreau, et Salomé, portant la tête de saint Jean dans un plat, suit Hérodiade qui s'enfuit. Cette composition, bien agencée et de bon goût, rappelle tout à fait un petit croquis égaré dans le volume de dessins de Léonard, acquis, il y a quelques années, par le Musée du Louvre, et incontestablement de la main de Cesare

da Sesto. Elle est gravée avec une timidité qui semble indiquer qu'elle n'est pas due à un graveur de profession, et les procédés habituels à l'artiste milanais sont conservés avec assez de fidélité pour qu'il soit vraisemblable que le peintre a lui-même transporté sur le métal le croquis qu'il avait tracé. Nous ne saurions nous ranger aussi facilement à l'opinion qui regarde comme exécutées par le même artiste deux planches d'un tout autre genre, une *Biche couchée dans un ilot* et un *Cerf broutant;* nous ne retrouvons dans ces estampes aucun des caractères particuliers du talent de Cesare da Sesto.

On attribue à un des plus grands architectes que l'Italie ait vus naître, à Donato Bramante, quelques gravures qui, si l'on s'en rapportait à l'inscription tracée sur deux de ces planches, reproduiraient pour le moins deux dessins du maître. Des quatre gravures regardées par quelques historiens de l'art comme dues au burin de Bramante, une seule nous paraît digne de lui être sérieusement donnée. Elle représente l'intérieur d'un temple chrétien non terminé ou en ruine; un vieillard à longue barbe est agenouillé sur le devant; à gauche et au fond de la composition plusieurs personnages semblent converser; à droite, une foule assez nombreuse, composée d'hommes à pied ou à cheval, circule devant un portique inachevé. Sur le soubassement d'un petit monument surmonté d'une croix, on lit très distinctement : BRAMANTVS FECIT IN MLO. Cette estampe, qui mesure 695 millimètres de hauteur sur 510 millimètres de largeur, est presque impossible à rencontrer. On n'en connaît actuellement que deux épreuves : l'une est conservée à Londres, dans la riche collection du Musée Britannique; l'autre se trouve à Milan, dans la Casa Perego. Elle a été reproduite deux fois : au simple trait, dans l'*Histoire de la peinture en Italie* de Rosini, et en petit par M. le baron Henry de Geymuller, dans la *Gazette des beaux-*

arts (2e série, 1874, t. X, p. 255). Cette dernière reproduction, exécutée avec soin, mais dans des dimensions un peu trop exiguës, donne une idée satisfaisante du travail employé par l'artiste, en même temps qu'elle transmet d'une façon fort exacte la disposition de l'œuvre originale. La fermeté avec laquelle l'architecture est dessinée ne permet pas de douter que l'auteur de cette planche ait connu à fond les lois de la perspective, et les ornements répandus sur les entablements, sous les voûtes et dans les tympans, attestent un goût et une science qu'un grand maître possède seul. La gravure, traitée comme un dessin à la plume, sans recherche de l'effet pittoresque, rappelle — d'autres l'ont constaté avant nous — la manière usitée par Mantegna, notamment dans la *Descente aux limbes*. Est-ce à dire pour cela que nous attribuons cette planche à l'illustre peintre padouan? Il n'en est rien. Cette analogie entre le travail de l'auteur de cette estampe et les œuvres d'Andrea Mantegna s'explique très naturellement. Bramante, qui, dans sa longue carrière, ne mania peut-être que cette seule fois le burin, dut, avant d'entreprendre ce travail nouveau pour lui, s'entourer de modèles qui pussent le guider sûrement et lui faciliter l'entreprise à laquelle il se vouait. Le jour où il voulut faire acte de graveur, il ne pouvait mieux s'adresser qu'aux estampes de Mantegna, répandues à profusion à cette époque, et plus dignes qu'aucun autre ouvrage du même temps d'inspirer un artiste. Tous ses contemporains, dans le nord de l'Italie, s'efforçaient, dans leurs travaux, de rappeler autant que possible la manière du maître, qui s'imposait à tous par la sévère beauté de ses compositions et par la mâle fierté de son dessin. Bramante ne songea pas à faire exception à la loi commune; mais, tout en se conformant, pour l'exécution matérielle, aux leçons qu'il tirait des œuvres de Mantegna, il sut conserver la manière qui lui était propre,

et rappeler dans cette estampe, un des chefs-d'œuvre de l'école italienne, les monuments d'architecture dont il est l'auteur incontesté. Si nous nous rangeons à l'opinion des historiens de l'art qui attribuent à Bramante le dessin aussi bien que la gravure de l'*Intérieur du temple chrétien*, nous sommes en opposition absolue avec eux quand ils cherchent à grouper autour de cette personnalité célèbre d'autres planches exécutées à la même époque. Il nous paraît, en effet, difficile d'admettre que cet assemblage de constructions, dans lequel des défauts de perspective sautent aux yeux, ait été exécuté par un artiste aussi savant que l'auteur des premiers plans de Saint-Pierre de Rome. Les mots BRAMANTI ARCHITECTI OPUS, gravés sur la copie de l'estampe à laquelle nous faisons allusion, ne sauraient nous faire changer d'avis. Un éditeur, par un motif de spéculation, confiant dans l'ignorance des amateurs, peut avoir cherché à tromper la bonne foi publique, en inscrivant cette mention sur une planche représentant des monuments groupés avec art, mais il ne saurait faire accepter à quiconque possède quelque notion du dessin que Bramante ait, même une fois, pu méconnaître à ce point les principes fondamentaux de l'art dont il est une des gloires les plus pures, et ait commis des fautes de perspective qu'un élève eût évité facilement. Quant à une autre planche, *David béni par Nathan*, dont quelques auteurs attribuent le dessin à Bramante, il n'y a pas lieu de s'y arrêter. On s'explique même difficilement que l'abbé Zani, d'ordinaire si clairvoyant, ait pu émettre une opinion semblable; rien, dans cette gravure, pas plus le petit temple placé au fond, qui reproduit presque exactement, il est vrai, l'église de San Pietro in Montorio, construite à Rome par Bramante, que les personnages du premier plan, ne rappelle une œuvre du quinzième siècle. Cette planche gravée au seizième siècle, dans les dernières années

plutôt que dans les premières, par un élève attardé de Marc-Antoine, ne mérite pas l'attention que les historiens lui ont accordée; on s'assurera aisément, en la regardant de près, que Bramante était mort depuis longtemps lorsqu'elle fut publiée.

Parme. — Francesco Mazzuoli, né à Parme en 1503 et mort à Casalmaggiore en 1540, fut non seulement le meilleur graveur de l'école de Parme, mais il fut aussi, si l'on a égard au résultat, le premier en Italie qui sut obtenir de la gravure à l'eau-forte ce qu'elle est capable de donner. Albert Dürer et, avant lui, plusieurs autres artistes avaient fait usage de ce procédé, et, en l'utilisant, avaient montré les ressources qu'il était propre à offrir et les services qu'il pouvait rendre aux peintres. En traçant un dessin sur le vernis, la pointe ne doit jamais chercher à contrefaire le travail du burin; sa mission spéciale est de transmettre des épreuves nombreuses d'un même dessin, inventé par le peintre, exécuté prestement, et soumis aux regards sans l'intermédiaire, toujours dangereux, d'un interprète. L'eau-forte est par excellence la gravure des peintres; qui sait dessiner peut aisément graver à l'eau-forte; les habiletés du métier s'apprennent sans peine, et un peu de pratique suffit pour triompher des difficultés de la morsure. Francesco Mazzuoli sut tirer de ce procédé des effets inconnus avant lui. Les planches qu'il signa, dessinées avec élégance et distinction, dénotent une certaine insouciance pour la pureté et le fini de l'exécution; elles révèlent toutes les qualités du peintre: la grâce, le charme et une sorte de beauté particulière qui ne repousse ni les allures fières et hardies, ni les formes élancées et sveltes; elles attestent aussi une entente du clair-obscur qui était inconnue aux prédécesseurs du Parmesan, et, par ce côté du moins, elles se rattachent à l'école

qui vit naître Corrège. L'influence directe de ce maître y est souvent manifeste. Les sujets religieux conviennent moins à la pointe du Parmesan que les compositions mythologiques. Le Christ, tel que cet artiste le conçoit, a un caractère qui rappelle un peu trop le type d'Adonis; la Vierge est coquette et mondaine. Fort déplacée en certains cas, cette afféterie choque moins dans des sujets païens, tels que *Polymnie* ou *Vénus s'essuyant au sortir du bain*. Là, le tempérament de l'artiste est bien à l'aise, et, absolument libre, il se révèle tout entier. A leur apparition, les estampes du Parmesan — Bartsch n'en décrit que quinze — eurent le même succès que ses peintures; elles étaient avidement recherchées, et plusieurs élèves, désireux de profiter de la vogue du maître, s'essayèrent à imiter sa manière, à faire usage du procédé qu'il avait mis en honneur. L'un d'eux, André Meldolla, s'assimila assez complètement les ouvrages du Parmesan pour que quelques-unes des planches gravées par lui aient été longtemps rangées dans l'œuvre du chef de l'école parmesane. L'érudition moderne a fait justice de cette confusion. Travaillant constamment à côté de Mazzuoli, guidé par lui, recevant tous les jours ses conseils, reproduisant le plus souvent ses ouvrages, A. Meldolla en était arrivé à se pénétrer tellement de la façon de voir de son maître et des moyens qu'il avait employés, que les méprises auxquelles ont donné lieu ses gravures sont très faciles à expliquer. Cette influence du Parmesan était si absolue, que, lorsque Meldolla gravait les ouvrages de Raphaël ou de tout autre peintre, il ne pouvait se défaire de la manière de l'école à laquelle il appartenait, et que, si l'on n'avait pas connu la provenance certaine des originaux, on aurait été souvent tenté de les regarder comme étant dus à l'artiste qui, depuis la mort du Corrège, était à la tête de l'école de Parme. Les moyens employés par les deux

peintres-graveurs diffèrent cependant quelquefois. Tandis que Francesco Mazzuoli emploie uniquement l'eau-forte, A. Meldolla appelle souvent le burin à son aide, et n'hésite pas non plus à employer la pointe sèche, c'est-à-dire qu'il dessine sur le métal nu avec une pointe, afin d'obtenir des effets que la morsure ne peut donner et que le burin est incapable de produire. Il fit aussi des essais de gravure en clair-obscur sur métal. Au moyen de deux ou trois planches imprimées successivement sur la même feuille de papier, il chercha à rendre ce que les graveurs en camaïeu obtenaient si bien, l'aspect d'un dessin lavé, et cette tentative est curieuse à signaler à Parme, où des artistes habiles semblaient s'être donné rendez-vous, vers la même époque, pour répandre, à l'aide de ce procédé nouveau, les ouvrages de Fr. Mazzuoli. Une pièce signée, portant la date de 1540, l'*Enlèvement d'Hélène*, révéla le nom de Meldolla, et fit admettre cet artiste au nombre des graveurs de l'école de Parme. Jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, lorsqu'on ne rangeait pas dans l'œuvre de Francesco Mazzuoli les estampes gravées par Meldolla, on les confondait avec les planches anonymes de l'école, ou bien on les attribuait à Andrea Schiavone, peintre vénitien, élève du Titien et du Giorgione, dont le bagage peu considérable fut ainsi grossi d'œuvre dans l'exécution desquelles il n'avait été pour rien.

On classe quelquefois parmi les ouvrages du Parmesan un certain nombre de gravures exécutées d'après les dessins du maître et portant ses initiales F P. Adam Bartsch, qui consacre dans son *Peintre-graveur* un chapitre spécial aux pièces marquées de la sorte, les désigne comme étant gravées par quelque imitateur inconnu qui s'inspira souvent des inventions de Mazzuoli, et qui s'appropria à tel point la manière de son maître, que la méprise est fort naturelle. Renouvier range encore, parmi les élèves du Parmesan et parmi les imitateurs

de sa manière, deux artistes sur lesquels les renseignements biographiques manquent absolument, Vincenzo Caccianemici, artiste bolonais établi de fort bonne heure à Parme, et Giacomo Bertoja, auteur d'une copie de l'*Ensevelissement du Christ*, que l'abbé Zani déclare très belle, travaillée d'une façon pittoresque et magistrale, et digne de Mazzuoli lui-même.

Quel qu'ait été le savoir de ces imitateurs et de ces élèves que le succès obtenu par les œuvres du maître avait fait naître, l'école fondée et dirigée, à Parme, pendant un trop court espace de temps, par Francesco Mazzuoli n'eut pas une longue durée. A peine le maître fut-il mort, que les élèves se dispersèrent: les uns allèrent à Rome se joindre aux graveurs que Raphaël conseillait ou inspirait; les autres se fixèrent à Bologne, où les Carrache et le Guide dirigeaient des ateliers dans lesquels venaient étudier des artistes de tous les pays.

Bologne. — Quiconque a visité Bologne a pu constater l'homogénéité de l'école qui prit naissance dans cette ville. Aucun musée ne donne une idée plus juste et plus complète des artistes d'une contrée que la Pinacothèque de Bologne, où les maîtres nationaux sont représentés par leurs plus beaux ouvrages, où les tableaux des peintres célèbres de l'école sont classés chronologiquement depuis l'origine de l'art jusqu'au milieu du seizième siècle. D'un autre côté, les érudits du pays ont fouillé les archives, interrogé les papiers officiels, examiné les œuvres avec le plus grand soin. Malheureusement ces patientes recherches, ces documents qui concernent les tableaux des maîtres, les toiles fameuses, intéressent rarement les historiens de la gravure, et il faut ici, comme ailleurs, avoir recours aux estampes mêmes pour juger en connaissance de cause l'art à Bologne.

Le plus ancien graveur de l'école bolonaise qui nous soit connu, Francesco Raibolini, dit *il Francia*, cisela quelques nielles ; nous les avons mentionnés plus haut. Deux de ses parents, Julio et Jacopo Francia, peintres l'un et l'autre, sont les auteurs de planches d'un goût en général peu relevé, dans lesquelles on reconnaît la manière commune à leurs compatriotes. Le type des figures s'y rapproche de l'école vénitienne, mais la science du clair-obscur fait défaut, et le travail de l'outil dénote encore de l'inexpérience. On ne sait pas au juste auquel de ces deux Francia il faut attribuer les planches signées J F que l'on rencontre seulement dans les collections de choix, ces initiales convenant à l'un aussi bien qu'à l'autre ; mais ce dont on peut garantir l'authenticité, puisque l'abbé Zani le dit, c'est que ces deux artistes s'associèrent pour peindre un tableau portant cette mention : *J J Francia aurif. Bonon. fecer.* 1525. Peut-on conclure de là qu'ils agirent de même pour les planches au bas desquelles est apposé le monogramme J F? Il est permis d'en douter; mais, faute de pouvoir décider la question, nous attribuerons, en nous appuyant sur l'opinion de Renouvier, à Julio, le père de Jacopo, les estampes signées de cette façon. C'est donc à Julio Francia que nous donnerons une *Sainte au milieu d'autres saints portant l'image de la Vierge*, une *Sainte Famille*, et *Vénus debout, tenant une équerre et une pomme que l'Amour cherche à saisir*, estampes qui constituent la part la plus importante de l'œuvre de ce graveur bolonais. Ces planches composées par l'artiste qui les fixa dans le métal rappellent par plus d'un côté les peintures authentiques de Francesco Raibolini exposées à Bologne dans la Pinacothèque.

A côté de ces artistes débuta un graveur que ses œuvres placèrent dans la suite au premier rang. Marc-Antoine Raimondi, né à Bologne, travailla dans l'atelier de Francesco

Francia, apprit de lui les premiers éléments de son art, et s'inspira tout d'abord des dessins de son maître. Ce ne fut que plus tard, après avoir acquis, en copiant les estampes d'Albert Dürer, une grande expérience du burin, qu'il songea à se consacrer à peu près exclusivement à reproduire les œuvres de Raphaël. Toute sa jeunesse se passa à Bologne : c'est dans cette ville qu'il puisa les connaissances qu'il devait plus tard révéler hautement ; mais, comme ce ne fut que lorsqu'il eut été à Rome s'inspirer directement des peintures de Raphaël, qu'il fit, à son tour, acte de maître, ce sera au moment où nous parlerons de l'école romaine que nous insisterons sur les mérites du plus célèbre graveur que Bologne ait vu naître. Marc-Antoine devint le chef incontesté de l'école qui se fonda à Rome, guida des artistes, qui vinrent de tous les pays se mettre sous sa discipline, exerça une influence salutaire sur l'art de la gravure en Italie, et, par ses exemples autant que par son enseignement, mérita d'occuper une place qu'aucun de ses compatriotes n'avait su avant lui conquérir.

A vrai dire, l'école bolonaise de gravure proprement dite ne prit une importance véritable qu'à la fin du seizième siècle. Avant les Carrache, plusieurs peintres maniaient déjà le burin à Bologne ; Bartolomeo Passarotti, Camillo Procaccini et Domenico Tibaldi appartenaient à une confrérie où artistes et artisans se confondaient ; mais ils quittèrent bientôt le groupe auquel ils s'étaient tout d'abord affiliés pour fonder une association rivale dans laquelle les hommes qui témoignaient d'un talent réel étaient seuls admis. Passarotti, qui dirigea quelque temps cette académie, grava, si l'on en croit A. Bartsch, au moins quinze planches. Sa pointe n'avait aucune finesse et son dessin aucune distinction ; les figures qu'il traçait sur le métal accusaient une rare insouciance de la beauté, mais n'étaient pas dépourvues d'une certaine grandeur. La grossièreté des

types ne le rebutait pas; au contraire, elle paraissait l'attirer. La manière de Camillo Procaccini diffère peu de celle de Passarotti; elle ne révèle aucune intention de noblesse dans les figures qu'il traduit ou qu'il invente; sa façon de travailler le cuivre est sans agrément et sans distinction; une rudesse affectée et une brutalité voulue dans l'exécution, tels sont les signes caractéristiques de son tempérament d'artiste. Domenico Tibaldi, qui enseigna à Augustin Carrache les éléments de la gravure, fut de beaucoup surpassé par son élève; il gravait presque toujours au burin et se préoccupait habituellement des planches mises au jour par les successeurs de Marc-Antoine : c'est dire qu'il ne plaçait pas très haut son idéal, et que son goût n'était pas très relevé. Ses estampes rappellent souvent la manière de ces maîtres secondaires, et n'offrent jamais un caractère original.

Ces artistes n'étaient pas capables de réunir autour d'eux un groupe d'élèves. Pour imprimer une impulsion salutaire, il faut avoir une autorité personnelle que leurs ouvrages n'avaient pu leur donner. A la famille des Carrache revient l'honneur d'avoir, sinon fondé, du moins assuré la durée de l'école bolonaise. Le premier qui se mit à l'œuvre fut Louis Carrache, artiste au travail pénible, aux inspirations lentes. Dans ces conditions, un réformateur, qui a un désir très vif d'acquérir de la réputation, a de grandes chances de réussir; aussi déploya-t-il une ardeur singulière, et plus il éprouvait de difficultés à exprimer sa pensée, plus sa persévérance redoublait. Ses cousins, Augustin et Annibal, mieux doués sous le rapport de la facilité, ne tardèrent pas à le seconder. Tandis que Louis se préoccupait surtout du dessin, eux entreprenaient de ramener les artistes à l'observation raisonnée de la nature et à l'étude approfondie des œuvres des grands maîtres. Raphaël, Corrège et Titien furent les modèles qu'ils

affectionnaient et qu'ils recommandaient de préférence, et, lorsqu'ils eurent voyagé pour bien se pénétrer eux-mêmes des maîtres qu'ils proposaient en exemples, ils revinrent à Bologne et ouvrirent les académies célèbres *degli Desiderosi* et *degl' Incaminati*. Dans la première s'étaient groupés les peintres militants, se soumettant complétement à l'enseignement des artistes qui les avaient réunis; dans la seconde, au contraire, n'avaient été admis que les hommes dont le talent était déjà formé, ou des amateurs tenant les Carrache pour les véritables restaurateurs de l'art. En même temps qu'ils faisaient entrer la peinture dans une voie nouvelle, les Carrache restauraient l'école de gravure. Ce fut encore Louis qui le premier transmit au cuivre ses impressions, mais il ne montra pas plus d'aptitude dans cette branche de l'art qu'il n'en avait montré dans la peinture.

Malgré le nombre prodigieux de tableaux ou de fresques qu'il entreprit et acheva, Annibal Carrache trouva encore le loisir de graver quelques planches. Deux surtout lui assurent un rang considérable dans l'histoire de la gravure en Italie. Le *Christ mort relevé par les saintes femmes* (1597)[1], connu sous le nom de *Christ de Caprarole* parce que cette estampe fut signée de Caprarole, est entièrement traité au burin avec une finesse d'outil, une justesse d'expression que l'artiste a rarement obtenues. *Silène ivre buvant à une outre que lui présente un satyre* révèle des qualités analogues : on y constate une précision de dessin, une habileté à mener le burin qu'on ne rencontre pas au même degré dans les autres estampes qu'il a signées. Annibal Carrache semble s'être désintéressé de l'effet pittoresque ; il s'est contenté de montrer sa science de dessinateur, et il a parfaitement réussi. Dans une autre

1. La planche originale se trouve encore aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Bologne.

planche, la *Sainte Famille* (*Anni. Car. in. fe.* 1590), c'est de la couleur qu'il s'est inquiété, mais il a forcé son tempérament et n'a obtenu qu'un résultat médiocre.

Les deux Carrache dont nous venons de parler ne consacraient que la moindre partie de leur temps à manier la pointe et le burin ; Augustin Carrache agit différemment. On connaît de lui un certain nombre de peintures, mais son œuvre comme graveur est considérable : il se compose de culs-de-lampe, de cartouches ou d'armoiries, d'images de piété, de sujets historiques et de portraits. Trop souvent son talent sent la pratique ; lorsqu'il multiplie les ouvrages de Paul Véronèse ou de Tintoret, il ne peut en rendre l'aspect agréable ou pittoresque, et le dessin, dépouillé du charme de la couleur, paraît insuffisant et quelquefois grossier. Il en est de même pour une estampe gravée d'après Corrège, l'*Ecce Homo ;* la gravure traduit avec sécheresse l'œuvre du grand coloriste. Mais, dans le *Portrait du Titien*, œuvre superbe, en tout point digne de la faveur dont elle jouit, Augustin Carrache se surpassa lui-même. Le vénérable chef de l'école vénitienne est représenté en buste, coiffé d'une toque et vêtu de ce manteau doublé de fourrures qu'il affectionnait. C'est un dessin du Titien lui-même qui a guidé le graveur, et jamais celui-ci, inspiré sans doute par le génie du maître dont il retraçait les traits et par le dessin admirable qu'il avait sous les yeux, n'a montré une intelligence aussi complète de la physionomie humaine et une habileté plus grande à reproduire le dessin d'autrui.

L'influence de l'atelier dirigé par les Carrache se fit sentir quelque temps, et les artistes qui s'enrôlèrent sous le drapeau tenu haut par ces maîtres restèrent scrupuleusement fidèles aux préceptes qui étaient en honneur dans l'école. Parmi ceux-ci, il en est plusieurs dont les œuvres, confondues souvent avec celles de leurs patrons, n'ont été reconnues que

récemment. Le nom de ces disciples est souvent ignoré, précisément à cause de la confusion dont leurs ouvrages ont été l'objet. Francesco Brizzio, auteur du *Repos en Égypte*, gravé d'après Corrège, à l'aide d'un burin bien sec, et Giovanni Valesio, peintre, poète, professeur de luth, maître de danse et d'escrime, qui trouva encore le temps, malgré ses occupations variées, de reproduire un assez grand nombre d'ouvrages de son maître, ont échappé cependant à l'oubli. Jean Lanfranc, né à Parme en 1580 et mort en 1647, se rattache à la même école, et le talent qu'il acquit comme peintre, talent trop facile et d'un ordre souvent peu relevé, lui assigne une place non loin des Carrache. Il séjourna un certain temps à Rome et étudia assidûment les ouvrages de Raphaël. Avec son condisciple Sisto Badalocchi, il grava les peintures qui ornent les *loges* du Vatican, et, s'il ne fit pas preuve, en traduisant les compositions du maître d'Urbin, d'un talent de graveur bien grand, ni d'un pieux respect pour les chefs-d'œuvre qu'il tentait de multiplier, on sera disposé à l'indulgence lorsqu'on saura que ces planches furent terminées en 1607, c'est-à-dire à une époque où Lanfranc, encore jeune, n'était pas en pleine possession de ses facultés et avait à peine quitté les bancs de l'école.

Lorsque la doctrine professée par les Carrache alla s'affaiblissant, des artistes nouveaux, remettant en vigueur l'enseignement qu'ils avaient reçu de leurs prédécesseurs, rendirent à l'art bolonais son premier lustre. Guido Reni, qui laissa un grand nombre de tableaux admirés, grava aussi plusieurs planches à l'eau-forte. Il naquit à Bologne en 1575, et mourut dans la même ville en 1642. Son œuvre comprend soixante planches. Doucereux et souvent insignifiants, les types qu'il affectionne dans ses figures peintes se retrouvent dans ses estampes exécutées d'une pointe très pittoresque. Ses eaux-fortes sont bien agencées et disposées avec intelligence; les

draperies sont amples, les extrémités des figures sont dessinées avec soin; seulement la physionomie des personnages qu'il met en scène est souvent plus jolie que réellement belle. Dans ses ouvrages, la Vierge adorant l'Enfant Jésus manque de l'idéal divin; son sourire est plus affecté que vrai, et l'expression générale de son visage est apprêtée et sans grandeur. Quant à l'exécution matérielle, elle a de la souplesse et de l'élégance; par ce côté du moins, Guido Reni est très supérieur aux nombreux imitateurs que le succès de ses ouvrages lui valut. Simon Cantarini, qui dut au lieu où il naquit le surnom de *Pesarese*, se rapprocha plus qu'aucun autre artiste de Guido Reni; il ne sut peut-être pas ajuster avec autant d'adresse les draperies, et montrer au grand jour, comme son maître, son habileté à manier la pointe et à creuser le cuivre ; il parvint néanmoins à tromper plus d'un expert, et certains de ses ouvrages ont été confondus avec les estampes de Guido Reni. Quelques éditeurs du dix-septième siècle se prêtèrent d'ailleurs à cette méprise. Espérant que le nom du maître serait mieux accueilli par les amateurs que celui de l'élève, ils grattèrent quelquefois, sur les planches originales, la signature de Cantarini pour y substituer celle de Guido Reni; grâce à l'analogie, ils parvinrent à induire en erreur plus d'un curieux, qui, s'en rapportant à l'inscription gravée sur le cuivre, réunissait sous le même nom, dans ses portefeuilles, les estampes de ces deux artistes, qu'un examen attentif eût seul pu l'aider à distinguer. Élisabeth Sirani, qui imita également la manière du Guide, avait appris de son père Andrea Sirani les principes du dessin; elle mourut jeune, à vingt-sept ans, et ne grava que quelques planches, qui se rapprochent beaucoup, pour le goût et pour le faire, du chef de l'école à laquelle elle appartenait. Ses compositions étaient agréables et agencées avec aisance, mais sa pointe ne traduisait pas toujours avec docilité sa pensée. Plusieurs estampes gravées

par Lorenzo Loli, d'après le Guide, ont été quelquefois attribuées au maître lui-même; elles rendent en effet avec une grande exactitude les ouvrages qu'elles multiplient, et le disciple a cherché à se conformer autant que possible aux préceptes qu'il avait reçus dans l'atelier. Lorenzo Loli, qui était peintre en même temps que graveur, fixa aussi dans le cuivre quelques-uns de ses dessins; mais il ne réussit jamais mieux que lorsqu'il s'adressa aux compositions du Guide. Tous ces élèves, quelque expérimentés qu'ils soient, ne s'écartent pas assez de l'imitation servile pour mériter d'occuper une bien grande place dans l'histoire de l'art; leurs ouvrages ne donnent que de pâles reflets des productions du chef de l'école; leur ambition semble satisfaite lorsqu'ils sont parvenus à rappeler les estampes de Guido Reni, et, quelque adroite que soit une contrefaçon, elle ne saurait prétendre à intéresser au même degré qu'une œuvre originale.

Il en est tout autrement d'un artiste bolonais par la naissance, mais qui, pénétré des principes élevés de l'école romaine, sut conquérir par son talent un rang exceptionnel. Poussin le regardait comme un des plus grands maîtres après Raphaël; le Guide, son compatriote, lui accordait une importance égale: nous voulons parler de Domenico Zampieri, dit le Dominiquin. Il ne grava point, du moins aucune planche ne lui est attribuée avec certitude. On a le droit d'être surpris que sa manière et son savoir n'aient inspiré qu'un petit nombre de ses contemporains; il ne faut pas en effet considérer comme les graveurs attitrés du Dominiquin, Jacopo Margottini, qui exécuta d'après ce maître les *Six Vertus chrétiennes*, ni Pierre del Po, qui traduisit parfois ses tableaux, mais qui interrogea de préférence les peintures de Nicolas Poussin. Si les graveurs qui vivaient à côté du Dominiquin, et qui auraient pu profiter directement de ses conseils, se sont montrés peu soucieux

de reproduire les fort beaux ouvrages qu'il mettait au jour, les artistes de la génération suivante ont multiplié et répandu au loin les œuvres de ce maître, qu'ils ont ainsi vengé de la plus injuste indifférence. Les planches gravées par ces artistes bien avisés ont été très profitables aux débutants, et, pour n'avoir pas été tout d'abord aussi grande qu'elle eût dû l'être, la réputation du Dominiquin n'en a pas souffert, et, de nos jours encore, les œuvres du célèbre peintre bolonais sont estimées très haut et appréciées à leur juste valeur par les hommes les plus compétents et les plus difficiles à contenter.

Un peintre, qui appartient aussi à l'école de Bologne, mais sans lien précis avec aucun maître en particulier, Giovanni Francesco Barbieri, connu en France sous le nom du *Guerchin* (né à Cento, petite ville près de Bologne, en 1590, et mort à Bologne en 1666), fut, pour ainsi dire, le dernier artiste de l'école bolonaise dont le souvenir ait été conservé. Il travailla sous les yeux des Carrache, mais il s'éloigna tellement de la manière de ces maîtres, qu'il ne peut guère en vérité être compté parmi leurs élèves. Sa place est importante dans l'école, trop importante à notre avis. Son système, qui consiste à passer sans transition de l'ombre à la lumière, n'est pas recommandable; sa facilité excessive — ses croquis se comptent par centaines — atteste un artiste d'une rare fécondité, mais peu épris de l'art et plus pressé de produire que jaloux de faire bien. On ne connaît que deux pièces gravées par le Guerchin, *Saint Antoine de Padoue* et *Saint Jean-Baptiste;* mais il n'y a pas lieu de regretter qu'il n'en ait pas exécuté un plus grand nombre. Ces deux planches, gravées à la pointe, possèdent les mêmes qualités et les mêmes défauts que les dessins du maître; une exécution habile et expéditive y tient lieu de correction dans les contours, de goût dans l'agencement, de science et de noblesse dans l'invention.

Rome. — A Rome, la gravure ne trouva pas des adeptes aussi empressés que dans les autres cités de l'Italie. De même que la peinture ne se produisit dans cette ville que tardivement, la gravure mit également quelque temps à se manifester, et celui qui fonda l'école romaine est un Bolonais : il se nomme Marc-Antoine Raimondi. Nous en avons déjà parlé plus haut; mais, à la place où son nom a été prononcé, il se confondait encore avec les nielleurs; il ne s'était signalé dans l'orfèvrerie par aucun ouvrage important, et n'avait pas donné de preuves sérieuses de son savoir exceptionnel et de son goût.

Marc-Antoine Raimondi naquit à Bologne à la fin du quinzième siècle, vers 1488 ; on ignore absolument l'époque de sa mort, mais il est permis de supposer, eu égard au nombre considérable de planches qu'il grava, qu'il vécut assez vieux. Son enfance se passa dans sa ville natale; il suivit les leçons de Francia, et ne quitta Bologne que lorsqu'il eut acquis une certaine habileté à manier le burin. Ayant eu l'occasion de voir à Venise plusieurs planches gravées sur bois d'après des compositions d'Albert Dürer, il fut singulièrement impressionné par ces ouvrages, et il entreprit d'en copier quelques-uns sur métal[1]. Cet exercice salutaire accoutuma Marc-Antoine à se conformer scrupuleusement aux modèles qu'il choisissait, à faire complètement abnégation de sa personnalité devant les œuvres qu'il interrogeait. Lorsque, à son arrivée à Rome, il put étudier de près les fresques de Raphaël, il ne songea plus qu'à consacrer son talent à la reproduction des dessins du maître incomparable, et à cette détermination nous devons une

1. Vasari parle de la fureur dans laquelle entra Albert Dürer lorsqu'il eut connaissance des copies de Marc-Antoine. Il aurait songé, dit-on, à intenter un procès en contrefaçon au graveur bolonais, et aurait entendu s'opposer à ce que celui-ci continuât à répandre les estampes exécutées dans ces conditions. Une telle susceptibilité nous surprend quelque peu à une époque où la propriété des artistes était mal garantie par les lois, et dans un temps où les plus grands maîtres ne se faisaient aucun scrupule d'emprunter des figures entières aux compositions de leurs devanciers ou même de leurs contemporains.

série de chefs-d'œuvre qui n'ont pas été égalés. Vers 1527, Marc-Antoine, forcé de quitter Rome, se retira à Bologne : c'est probablement là qu'il mourut. Dans ces faits fort insignifiants et souvent problématiques se résume tout ce que l'on sait de l'existence d'un des plus grands graveurs que l'Italie ait vus naître. Vasari, l'historien par excellence des artistes italiens, n'a consacré que quelques lignes à Marc-Antoine dans le chapitre où il traite des graveurs, et les auteurs qui se sont succédé n'ont pu combler cette lacune, ayant fouillé en vain les archives de Bologne et de Rome, pour y découvrir quelque document particulier sur le grand maître. Heureusement ses ouvrages ont été de tout temps conservés avec soin dans les collections les mieux choisies, et, si l'on ne sait rien ou presque rien de l'homme, il est possible d'apprécier l'artiste et facile de constater son rare mérite.

A Bologne, Marc-Antoine avait gravé quelques estampes d'après des dessins que lui avait fournis son maître Francesco Francia, ou d'après des compositions qu'il avait lui-même inventées. *Pyrame et Thisbé*, *Pâris*, *Orphée*, *Mars et Vénus*, ouvrages qui datent de cette époque, sont des spécimens significatifs de la première manière du maître graveur. Au moment où il exécutait ces planches, il n'était pas encore bien familiarisé avec le procédé, et, malgré ses efforts très sérieux pour triompher des difficultés matérielles inhérentes à sa profession, malgré les copies nombreuses qu'il avait faites, il n'avait pu encore acquérir l'expérience dont il fit preuve lorsqu'il eut subi l'influence directe de Raphaël, et tant qu'il demeura dans sa ville natale, il ne signa que des planches qui ne marquaient aucune supériorité, aucune disposition particulière. Il n'est pas impossible que, lors d'un de ses voyages à Venise, il se soit inspiré de quelque maître vénitie .
Les *Trois Chanteurs* et la *Nymphe arrosant une plante*

appartiendraient dès lors à cette période du talent de Marc-Antoine; mais seulement à son arrivée à Rome sa manière prit une forme définitive et réellement intéressante. Guidé par Raphaël lui-même, dont il accepta sans réserve la discipline, Marc-Antoine grava, pour ses débuts, *Lucrèce se perçant le sein;* il s'acquitta de cette terrible tâche avec un tel succès, que le maître fit tous ses efforts pour s'attacher un graveur aussi consciencieux, et lui confia le soin de fixer dans le métal un grand nombre de ses dessins. Les planches de Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, se succédèrent alors presque sans interruption : le *Massacre des Innocents*, *Adam et Ève*, la *Cène*, le *Jugement de Pâris* et la *Poésie*, pour ne citer que les ouvrages les plus célèbres, révèlent d'une façon éclatante l'intelligence avec laquelle le graveur sut transporter sur le cuivre les inventions du peintre. Ce sont uniquement des dessins que Marc-Antoine reproduisit; jamais il ne copia une peinture du Sanzio : il est bon de ne pas oublier cela, attendu que les estampes de l'artiste bolonais, dépourvues d'effet pittoresque, pourraient, si l'on ne savait quels modèles il avait eus sous les yeux, faire encourir à leur auteur le reproche de n'avoir rappelé en aucune façon l'harmonie adoptée par le maître qu'il interprétait. Pour quiconque connaît les œuvres de Raphaël, cette observation a peu d'importance. Lorsqu'on a vu la *Poésie*, le *Parnasse* ou la *Sainte Cécile*, il n'est pas difficile de s'apercevoir que les estampes de Marc-Antoine retraçant ces mêmes compositions ne donnent pas la représentation exacte des fresques du Vatican ou du tableau du musée de Bologne, et que ce sont des croquis très avancés de Raphaël que le graveur a eus sous les yeux et non les œuvres définitives. Les planches que nous venons de citer, et tant d'autres qui nous permettent d'apprécier plus complètement le génie du grand maître d'Urbin, ont de tout temps été recherchées avec ardeur par les

artistes; elles peuvent, tant le dessin de Raphaël a été respecté par Marc-Antoine, être considérées comme transmettant l'expression aussi exacte que possible des œuvres originales.

Sans doute Marc-Antoine Raimondi consacra la plus grande et la meilleure partie de sa vie à multiplier les compositions de Raphaël; sans doute ce n'est pas trop dire que de le désigner comme l'interprète habituel des œuvres du grand artiste : cette tâche ne lui suffit pas cependant. En dehors de quelques planches inventées dans l'atelier du maître, telles que *Amadée dissertant avec l'Austérité sur l'amitié et l'amour*[1], il retraça encore les dessins de plusieurs artistes indépendants; lorsqu'il arriva à Rome, le maître illustre auquel il s'attacha de préférence ne lui interdit point de jeter un regard sur les ouvrages qui partageaient avec les siens la faveur publique, et il serait facile de signaler des estampes gravées à Rome par Marc-Antoine d'après d'autres artistes que Raphaël. Le graveur est toutefois tellement imbu des principes élevés que lui a inculqués le maître de son choix, qu'il ne peut les oublier absolument. Ainsi, dans les *Grimpeurs*, que Marc-Antoine grava d'après le célèbre carton de Pise tracé par Michel-Ange, ou bien dans le *Martyre de saint Laurent*, composition importante de Baccio Bandinelli, on retrouve une exécution serrée et précise, une forme sobre et contenue, que les dessins originaux — on est en droit de le supposer du moins — ne possédaient pas au même degré. Il est assez probable aussi que Marc-Antoine grava quelques groupes ou quelques figures isolées d'après ses propres dessins. Les planches dont il serait en même temps l'inventeur et le graveur sont loin

1. Cette estampe que nous donnons ici a été imprimée au-dessous du titre de l'ouvrage suivant : *Dialogus quem composuit R. P. D. Amadeus Berrutus Epus. Aug. Gubernator Rome.... Impressum Rome prope templum divi Marci per Gabrielem Bononiensem. Anno Hum. Red. M.D.XVII.*

d'offrir le même intérêt que celles dans lesquelles il n'est que l'interprète. L'artiste, si intelligent lorsqu'il traduit les œuvres d'autrui, a besoin d'une main puissante qui le guide, d'une volonté robuste qui le conseille. A l'inverse de la plupart des artistes de race, Marc-Antoine doit la grande réputation dont il jouit au soin avec lequel, en faisant abnégation de sa personnalité, il s'est complètement effacé devant les maîtres dont il répandait les ouvrages.

Cette habileté singulière et cette science consommée du dessin et de la gravure portèrent leurs fruits ; pour avoir suivi avec docilité les conseils de Raphaël, Marc-Antoine devint maître à son tour. De tous les pays accoururent des élèves avides de profiter de ses leçons, et, grâce à l'autorité que son talent lui avait acquise, Rome eut une école de gravure. Ceux qui se rapprochèrent le plus de sa manière furent Augustin Vénitien et Marc de Ravenne. Subissant directement l'un et l'autre l'influence de Marc-Antoine, travaillant sous les yeux de leur maître, ils surent s'approprier ses procédés habituels assez complètement pour que leurs ouvrages aient été quelquefois, par une erreur qui proclame leur mérite, attribués à Marc-Antoine Raimondi.

Augustin Vénitien, ainsi nommé parce qu'il vit le jour à Venise ou dans les environs, appartenait à une famille qui portait le nom *de' Musi*. On ne possède sur lui aucun détail biographique, et l'époque de sa naissance n'est pas plus connue que celle de sa mort. Une estampe datée de 1509, et accusant une grande inexpérience, autorise à penser que, vers ce moment seulement, il se hasarda à signer un de ses ouvrages. En 1516, on le retrouve à Florence, où il grave, d'après Andrea del Sarto, le *Corps de Jésus-Christ entre les mains de trois anges*. Plus tard il subit à Rome l'influence directe de Marc-Antoine, et ses productions s'en ressentirent tout de suite.

Sa dernière planche accompagnée d'une date ayant été exécutée en 1536, il est permis de supposer que son existence ne se prolongea pas beaucoup au delà de cette époque, et qu'en tout cas il ne vécut pas dans la seconde moitié du seizième siècle.

Augustin Vénitien hésita longtemps avant de trouver sa voie; il copia quelques estampes de Jules Campagnola pour s'exercer au maniement du burin, reproduisit plusieurs gravures d'Albert Dürer, et se signala dans l'école romaine en retraçant certaines compositions de Baccio Bandinelli avec une exagération et une emphase qui témoignent suffisamment qu'il n'avait pas encore été touché par le charme souverain des œuvres de Raphaël. Augustin Vénitien n'entra dans l'atelier de Marc-Antoine Raimondi que vers l'année 1516, quatre ans avant la mort de Raphaël. Immédiatement sa manière se transforma; il acquit une sagesse dans les contours et dans le modelé de ses figures, et une sobriété dans le maniement du burin, qui lui étaient précédemment inconnus; il est inutile de dire que de cette époque datent les estampes qui ont mérité à l'artiste la renommée dont il jouit. La *Vierge couronnée par un ange*, d'après Raphaël; *Élymas frappé de cécité*, également d'après Raphaël; *Bacchus porté par deux Satyres*, 1528; et l'*Atelier de Baccio Bandinelli*, 1531, assurent en effet à Augustin Vénitien une place que ses premières estampes auraient été incapables de lui assigner, et attestent un savoir et une habileté que ses débuts ne faisaient qu'imparfaitement pressentir.

Marco Dente, que l'on désigne généralement en France sous le nom de Marc de Ravenne, parce qu'il naquit dans cette ville à la fin du quinzième siècle, appartenait à une famille qui occupa un instant une situation importante dans sa patrie. On ignore s'il a travaillé dans sa ville natale; il paraît qu'il se

rendit fort jeune à Rome et qu'il s'appliqua de tout temps à imiter les ouvrages de Marc-Antoine Raimondi. Il reproduisit en *fac-simile* plusieurs gravures de ce maître, et ces copies se rapprochent beaucoup des planches originales. Si l'on admet que la seconde estampe du *Massacre des Innocents*, d'après Raphaël, est l'œuvre de Marc de Ravenne, il faudra reconnaître que l'élève, une fois au moins, a fait preuve d'un très réel savoir. Cette estampe passe encore aux yeux de quelques iconographes pour avoir été gravée par Marc-Antoine lui-même, et, bien que nous ne partagions pas cette opinion et que nous trouvions l'estampe en question très inférieure à celle qui est due certainement au burin de Marc-Antoine, nous ne pouvons nous empêcher de signaler l'habileté avec laquelle le copiste a reproduit l'épreuve originale qu'il voulait contrefaire, et le talent qu'il a déployé dans cette traduction fidèle, sinon identique. Le rôle de Marc de Ravenne consiste à peu près uniquement à reproduire les estampes d'autrui. Sa manière n'offre pas un caractère bien particulier; son burin est précis, quelquefois un peu sec, mais son dessin correct lui assure une bonne place à côté des artistes de l'ancienne école italienne, la meilleure peut-être parmi les élèves de Marc-Antoine Raimondi. Marc de Ravenne mourut à Rome; il fut tué lors du sac de cette ville en 1527.

Tout en s'écartant sur quelques points de la voie tracée par Marc-Antoine, plusieurs autres artistes procédèrent encore de son école et s'inspirèrent de ses ouvrages. De ce nombre fut Jacopo Caraglio, artiste de Vérone. Pierre Arétin le cite dans la *Cortigiana:* suivant lui, c'était le plus habile graveur après Marc-Antoine. Il est juste d'ajouter que Caraglio dut une mention aussi élogieuse aux *Amours des dieux*, qu'il grava d'après Perino del Vaga et le Rosso, et que les sujets représentés, plus que le travail de l'artiste, avaient intéressé et

séduit son apologiste. La manière de Caraglio n'est pas facile à définir; elle est multiple. Tantôt il grave avec une liberté voulue, comme dans les *Amours des dieux* par exemple; tantôt, comme dans une suite des *Divinités païennes dans des niches*, son burin correct est d'une netteté qui se rapproche du travail de Marc-Antoine. D'autres fois enfin l'exécution de ses planches est brutale et heurtée. Le plus souvent, Caraglio manque de grâce, et c'est du côté de la force qu'il faut plutôt chercher le caractère véritable des œuvres de cet artiste, qui composa lui-même la *Vierge et sainte Anne entre saint Sébastien et saint Roch*, gravure que recommande aux yeux des artistes l'allure fière de la Vierge. Les estampes de Caraglio eurent un grand succès et furent copiées par plusieurs artistes de talent. Notre compatriote Jacques Androuet Ducerceau s'exerça en reproduisant les *Divinités païennes* dont nous avons parlé plus haut; sa pointe facile ne put lutter avec le burin ferme de l'artiste de Vérone.

Ce fut presque toujours à Rome que travailla Jules Bonasone. On ne connaît presque rien sur son existence; on sait seulement par des estampes signées et datées qu'il habitait déjà Rome en 1531 et qu'il vivait encore en 1574. Il est peu probable que Bonasone ait étudié dans l'atelier de Marc-Antoine, celui-ci ayant quitté Rome quatre ans avant l'époque où apparaît pour la première fois le nom de Bonasone au bas d'une estampe; mais il est incontestable qu'il a sa place marquée à côté des élèves du maître, tout près de Marc de Ravenne et d'Augustin Vénitien. L'œuvre considérable de Jules Bonasone renferme des gravures de tout genre; les planches qui le composent varient de valeur suivant le savoir des artistes qui les ont inspirées. Lorsque Bonasone a reproduit des dessins de Raphaël et de Michel-Ange, tout en demeurant fort loin de ces maîtres, il n'a pu se soustraire à leur influence, et il a

rendu avec docilité les compositions qu'il entendait multiplier. En général cependant son talent s'accommode mieux d'inventions d'un ordre moins élevé. Parmesan lui a fourni bon nombre de modèles, et la manière du maître de Parme convient mieux à son talent que les peintures des chefs de l'école romaine. Souvent Jules Bonasone reporta sur le cuivre ses propres compositions. Quoiqu'elles soient ingénieuses, elles sont pleines de réminiscences; elles rappellent certaines œuvres connues des artistes que Bonasone a coutume de consulter, et elles ne se font remarquer ni par une originalité bien grande, ni par une haute intelligence de l'art; elles sont toutefois agencées avec facilité, dessinées sans pédantisme, et reflètent avec exactitude les qualités de l'école à laquelle appartient le maître qui les signa.

Cesare Reverdino naquit à Bologne; jusqu'à présent du moins aucune preuve du contraire n'a été produite. Son œuvre est nombreux et sa manière assez variée. Nous avons quelque peine à admettre qu'il inventa la plupart des estampes au bas desquelles ses initiales sont inscrites, et nous pensons qu'il reproduisit aussi souvent les compositions d'autrui qu'il multiplia ses propres dessins. A ses débuts, ses planches semblent avoir été exécutées dans l'école de Marc-Antoine. Le *Frappement du rocher*, qui porte la date de 1531, et le *Jugement de Salomon*, qui fut gravé sans aucun doute vers le même moment, dénotent un débutant qui n'a en vue que de se conformer scrupuleusement aux méthodes en faveur. *Léda*, figure élancée et d'une élégance un peu outrée, est inspirée, sans aucun doute, par le Parmesan; un *Jugement dernier*, composé d'une façon pédantesque, ne rappelle aucun des maîtres qui nous sont connus et pourrait bien être de l'invention de Cesare Reverdino. L'artiste mit encore son monogramme au bas de plusieurs estampes qui se rapprochent, par la dispo-

sition générale du moins, de ce maître J. G. qui travaillait à Lyon au commencement du seizième siècle et que l'on a appelé tantôt Jacques Granthomme, tantôt Jean de Gourmont. Au milieu de temples en construction, de portiques inachevés et de perspectives de monuments groupés sans grand ordre, il a gravé les figures de la *Vierge*, de *Lucrèce*, d'*Hercule*, de la *Science* et de la *Musique*, une *Adoration des bergers*, et plusieurs autres petites scènes un peu noyées au milieu de ces architectures de convention. La date 1554, date extrême de l'œuvre de Reverdino, inscrite sur l'une de ces petites pièces, *la Vierge et l'Enfant*, semblerait indiquer qu'à la fin de sa carrière Cesare Reverdino chercha à faire son profit des exemples qui lui étaient fournis par les petits maîtres français. S'il était absolument prouvé qu'il vit le jour en Italie, on serait forcé de convenir que Cesare Reverdino fut le premier artiste italien qui sut exprimer avec esprit, dans des dimensions exiguës, des sujets assez compliqués, sans négliger pour cela l'expression, en se préoccupant même plus que beaucoup de ses compatriotes de l'effet pittoresque.

Parmi les artistes qui, sans recevoir directement les leçons de Marc-Antoine, s'inspirèrent très ouvertement des œuvres de ce maître et cherchèrent à s'approprier les qualités qui lui avaient valu la renommée, le graveur inconnu que l'on désigne habituellement sous le nom de *maître au Dé* fut un des plus habiles. Il grava souvent d'après Raphaël et ne s'éloigna jamais de l'école romaine, cherchant ses modèles, lorsqu'il ne s'adressait pas au chef de l'école, dans les ouvrages de Jules Romain ou de Balthazar Peruzzi, et en toute occasion accusant d'une façon manifeste ses préférences pour le style noble qui était en faveur dans l'atelier vers lequel il se sentait attiré. L'*Histoire de Psyché* a été gravée tout entière par le *maître au Dé*, et le meilleur éloge que l'on puisse faire de cette

séric de trente-deux planches, c'est que quelques iconographes ont attribué à Marc-Antoine lui-même un certain nombre des estampes qui la composent. Nous ne saurions partager cette opinion, mais nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître que, si le burin du *maître au Dé* est plus lourd et moins précis que celui de Marc-Antoine, dans certaines estampes de cette suite le graveur anonyme s'est plus rapproché de l'artiste bolonais que la plupart de ses contemporains immédiats. Le respect avec lequel le *maître au Dé* a conservé le caractère de ces dessins attribués à quelque Flamand retraçant les compositions célèbres que Raphaël avait inventées sur l'*Histoire de Psyché* suffit pour lui assigner un rang fort honorable dans l'école romaine au seizième siècle.

Un Parmesan, Æneas Vico, se rendit à Rome dès qu'il en sut assez pour profiter d'un enseignement substantiel. Il subit de suite l'influence de l'école que Marc-Antoine avait dirigée, et, à son arrivée dans la ville éternelle, son premier soin fut de reproduire les estampes de ce maître, afin d'acquérir, en même temps que la pratique du burin, qu'il ne possédait encore qu'imparfaitement, une sûreté dans la main et une connaissance du dessin que ses premières études dans sa ville natale n'avaient pu lui donner. Contraint par la nécessité de se plier aux exigences de l'éditeur Tomaso Barlacchi, qui se partageait à Rome, avec Antonio Salamanca, le commerce des estampes, il grava simultanément les compositions de Mazzuoli, de Perino del Vaga et de Vasari. Vers 1545 il quitta Rome, et se rendit à Florence, où, protégé d'une façon toute spéciale par Cosme II de Médicis, il s'adonna entièrement à la reproduction des ouvrages de Michel-Ange et de Baccio Bandinelli. Son talent parvint alors à son apogée, et la *Léda* gravée par lui d'après Michel-Ange doit être considérée comme un des meilleurs ouvrages qu'il ait signés. Par la façon dont elle

est exécutée, cette planche rappelle la sobriété des travaux de Marc-Antoine ; le dessin énergique de Michel-Ange y est en même temps rendu avec fidélité, et parmi les estampes que firent naître les œuvres du grand maître florentin, celle-ci mérite d'occuper une des premières places.

Æneas Vico ne demeura pas à Florence plus de cinq années. En 1550 il était à Venise. Là il grava, pour débuter, le portrait de Charles-Quint. Ce portrait obtint un grand succès ; on le présenta à l'empereur dans une solennité ; des descriptions en furent imprimées, et plusieurs artistes le copièrent. Pendant son séjour à Rome, Æneas Vico avait été à même d'apprécier les monuments de l'antiquité. Il avait assisté aux découvertes de peintures, de statues et de bas-reliefs qui avaient été faites au seizième siècle, et il avait transporté sur le métal quelques-uns de ces vénérables vestiges de civilisations disparues. A Venise, son goût pour les travaux de ce genre se manifesta également. Il publia plusieurs recueils de médailles antiques et dessina des ornements dans la manière des anciens. Par ce côté il attacha son nom à un genre nouveau, inauguré, pour ainsi dire, par lui et répondant parfaitement d'ailleurs aux besoins du moment. L'érudition occupait déjà du temps d'Æneas Vico une assez large place dans l'art italien, qui commençait à perdre son charme primitif, qui se préparait à abdiquer son originalité native, et qui demandait à des monuments d'un autre âge ses inspirations et ses modèles.

Toute une famille de graveurs originaires de Mantoue adopta, en arrivant à Rome, les procédés mis en usage par Marc-Antoine, en les appropriant toutefois à leur tempérament. Cette famille, dont le chef se nommait Giovanni Battista Scultori, fit de Rome sa seconde patrie. Après avoir travaillé, comme peintre, au palais du T, construit à Mantoue sous la

direction et avec le concours actif de Jules Romain, Giovanni Battista Scultori s'exerça à la gravure. En ce genre, il laissa une vingtaine d'estampes qui, presque toutes, ont été exécutées d'après les dessins de Jules Romain et retracent avec exactitude la manière de ce maître. La pièce la plus importante qu'il ait signée représente un *Combat naval;* elle témoigne d'une connaissance approfondie du dessin et d'une grande sûreté dans le maniement du burin. Quelle que ait été l'habileté de G. B. Scultori, ses deux enfants, Diana et Adamo, ont acquis une renommée plus grande que la sienne. Diana suivit d'abord les leçons de son père; mais elle profita en même temps très amplement des conseils que lui donna Jules Romain. Cette éducation puisée dès l'enfance sous le toit paternel lui permit de faire un meilleur usage de son séjour à Rome; c'est là seulement que son goût se forma, et que sa manière propre se manifesta formellement. Arrivée dans cette ville longtemps après la mort de Raphaël, elle ne put sans doute recueillir les bienfaits de l'enseignement direct d'un tel maître, et n'eut, comme motifs d'inspiration, que les œuvres d'élèves dégénérés, tels que Raphaellino da Reggio ou les Zuccari. Elle imprima toutefois aux estampes qu'elle mit au jour comme un souvenir de la grande école qu'elle n'avait pu connaître qu'à travers les ouvrages de Jules Romain, et lorsque, dans la suite, elle reproduisit d'après le maître qui le premier l'avait initiée aux secrets de l'art, les *Noces de Psyché*, le *Banquet des dieux* et le *Bain de Mars et de Vénus*, ce fut avec une sûreté de burin et avec une certitude dans le dessin qui attestent hautement le profit qu'elle sut tirer des premières leçons qu'elle avait reçues et de l'étude constante et assidue des chefs-d'œuvre répandus à profusion dans les églises et dans les musées de Rome. Ces trois planches, qui rendent avec une vérité intelligente et avec un procédé que n'aurait pas désa-

voué Marc-Antoine lui-même les fresques conservées au palais du T, sont restées justement célèbres dans l'œuvre de Diana Scultori; elles résument en elles seules les qualités de l'artiste qui fit preuve d'un savoir rare de tout temps, particulièrement rare chez une femme.

Adamo Scultori, frère de Diana, commença à travailler de très bonne heure : son père lui avait mis dès l'enfance le burin à la main, et l'on connaît une *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, signée : *Adam Sculptor an. XI*, qui reproduit assez fidèlement une estampe gravée par G. B. Scultori. Ainsi, à l'âge de onze ans, Adamo Scultori avait déjà fait acte de graveur. Commencé à une époque de la vie où l'art tient généralement peu de place, son œuvre devait devenir considérable. En effet, on connaît plus de cent planches qui portent le nom ou le monogramme d'Adam Scultori; elles offrent une grande analogie avec les gravures de Diana, et le plus souvent elles reproduisent, comme celles de sa sœur, des compositions de Jules Romain. Ces planches accusent une tendance particulière de l'artiste à transmettre au métal le côté un peu archaïque du talent de Jules Romain, et à exagérer encore l'aspect de bas-relief que révèlent déjà certaines compositions du maître. Adamo Scultori, comme plusieurs graveurs de son temps, se livra au commerce, et mit son nom, accompagné du mot *excudit*, au bas d'un grand nombre d'estampes qu'il n'avait certainement pas gravées. De là s'est produit une certaine confusion dans les catalogues, qui attribuent au graveur plusieurs ouvrages qu'il a seulement édités, et qui augmentent, sans profit aucun, l'œuvre de l'artiste mantouan.

Nous avons restitué aux graveurs dont nous venons de parler leur véritable nom, celui de Scultori. Il y a peu d'années encore, ils passaient pour être de la famille des Ghisi, parce qu'un artiste portant nom, le plus célèbre, il est vrai, des

graveurs nés à Mantoue au seizième siècle, ayant résumé en lui toutes les qualités essentielles de l'école inspirée par Jules Romain, avait en même temps, pour la postérité du moins, absorbé la réputation de ses émules qui étaient venus avant lui ou qui travaillaient de son temps. Il est maintenant bien établi qu'entre George Ghisi et les Scultori il n'existait aucun lien de parenté. Ils étaient compatriotes, voilà tout. George Ghisi naquit vers 1520. On suppose qu'il apprit son art chez Giovanni Battista Scultori, et qu'il étudia dans son enfance à côté de Diana et d'Adamo, avec lesquels son talent a plus d'un point de ressemblance. Il surpassa toutefois ses deux compagnons et quitta plus tôt qu'eux l'atelier du graveur mantouan. Il se rendit fort jeune à Rome ; il y étudia les ouvrages de Marc-Antoine, qu'il s'appliqua à imiter, et s'inspira des compositions de Raphaël et de Michel-Ange, qu'il s'attacha particulièrement à traduire avec les moyens dont il disposait. D'après ce dernier, il grava les *Prophètes* et les *Sibylles*, fit preuve d'une science de dessin peu commune, et transporta dans ses estampes la grandeur et la majesté qui assurent au peintre de la voûte de la chapelle Sixtine une gloire éternelle. L'artiste racheta par l'exactitude des contours ce qu'il perdait, d'un autre côté, par manque de souplesse dans le maniement de l'outil et d'agrément dans le travail. Les estampes qui reproduisent les *Prophètes Jérémie*, *Joël* et *Ézéchiel* et les *Sibylles Persique*, *Delphique* et *Érythrée*, exécutées uniquement au burin, portent la date de 1540. Elles permettent à ceux qui n'ont pu aller jusqu'à Rome d'apprécier à leur juste valeur ces œuvres extraordinaires, et quiconque a visité le Vatican retrouvera fort exactement exprimé tout ce qui fait de ces figures des ouvrages hors ligne. Sans doute l'exécution matérielle en est assez rude ; les tailles, menées parallèlement par un dessinateur que préoccupe plus vivement

la justesse du contour que le charme pittoresque du travail, offrent à l'œil une certaine sécheresse qui nuit un peu à la composition elle-même, en lui enlevant quelque chose de cette harmonie puissante que le peintre a su imprimer à toutes les parties de son œuvre; mais, quelque regrettable que soit cette aridité dans les moyens employés par le graveur, il y a lieu de se féliciter que George Ghisi n'ait pas, à l'exemple de plusieurs de ses contemporains, substitué sa manière propre à celle qui lui était imposée par son modèle. En somme, les gravures de George Ghisi sont très supérieures aux autres estampes exécutées par des artistes de Mantoue; à côté des ouvrages de Marc-Antoine, elles sont dignes d'occuper la place que tiennent les peintures de Jules Romain à côté des compositions de Raphaël. Elles résument les aspirations de cette école qui, après s'être formée sous l'influence immédiate de Jules Romain, devait se retremper à Rome, et, au contact des chefs-d'œuvre du maître, s'approprier enfin ce style incomparable qu'elle avait seulement entrevu dans l'interprétation savante de l'élève.

Après George Ghisi, la direction que Marc-Antoine avait donnée à la gravure ne tarda pas à changer. De même que l'école fondée par Raphaël et par Michel-Ange avait cessé d'inspirer en Italie les artistes qui débutaient à la fin du seizième siècle, de même celui qui avait, par l'autorité de son talent, par l'étendue de son savoir, par la sûreté de ses doctrines, rangé sous sa discipline pendant un temps, non seulement presque tous les graveurs de la Péninsule, mais encore des Français, comme Nicolas Béatrizet, ou des Allemands, comme George Pencz, les Beham ou Jacques Binck, celui-là, dis-je, n'exerça plus, un demi-siècle après sa mort, aucune action sur les graveurs. Une nouvelle école surgit à Rome; l'art se maintint encore quelque temps dans des sphères éle-

vées, mais les principes recommandés par le maître furent abandonnés, et les successeurs de Marc-Antoine se laissèrent aller à une exécution hâtive qui ne leur permettait plus de donner au dessin une attention suffisante. La pratique remplaça le sentiment, et l'adresse de l'outil suppléa à l'expression absente. Ce qui avait jusque-là formellement établi la supériorité de l'école italienne sur les autres écoles disparut; et le jour où les graveurs se préoccupèrent de montrer leur habileté à couper le cuivre, ils négligèrent de choisir leurs modèles parmi les œuvres de haute valeur qu'avait produites leur pays; ils s'adressèrent aux artistes plus adroits que réellement savants à côté desquels ils vivaient, et la gravure suivit la peinture, qui était en pleine décadence.

A la fin du seizième siècle, c'est l'influence des descendants des Carrache qui domine à Rome. Ces artistes bolonais, que les peintres avaient imités à l'envi, trouvent également des imitateurs parmi les graveurs, qui cherchent à s'assimiler leur manière large de tailler le cuivre et d'exprimer sommairement la forme des êtres ou des objets. Si Battista Franco donne de temps en temps des preuves de son respect pour les exemples qui lui ont été légués par les maîtres du seizième siècle, il s'attache presque exclusivement à reproduire des bas-reliefs ou des statues antiques, et son dessin, singulièrement négligé, ne rappelle en aucune façon la savante précision avec laquelle Marc-Antoine traitait les sujets analogues. C'est le seul artiste de cette époque cependant qui semble avoir encore gardé quelque souvenir de la tradition et quelque admiration pour les œuvres vraiment belles. Quant à ceux qui vinrent après lui, Giovanni Battista Coriolano et Valerian Regnart, le premier grava froidement et sans précision un grand nombre de vignettes et de sujets emphatiques inspirés par les peintres de l'école; le second s'appliqua à retracer des dessins d'archi-

tecture, des armoiries et des compositions allégoriques sans valeur. Son burin facile s'accommode indifféremment des tableaux qui lui sont offerts, et reproduit avec une égale souplesse, mais aussi avec une banalité uniforme, les sujets emphatiques qui sont inventés par quelques-uns de ses contemporains. L'allégorie envahit tout et devient souvent absolument incompréhensible, tant elle est énigmatiquement exprimée. Elle fournit à Olivier Gatti, à Francesco Brizio, à Raffaello Guidi, et à bien d'autres artistes italiens, leurs modèles habituels. Le cardinal Barberini, devenu pape sous le nom d'Urbain VIII, protégeait le genre et suggérait un grand nombre de ces inventions futiles. Les abeilles qui composaient les armoiries du souverain pontife voltigèrent à l'infini dans ces estampes d'une exécution dure, d'une invention nulle et sans caractère individuel. Corneille Cort, François Villamena, Jean-Frédéric Greuter, Théodore Cruger, arrivèrent d'Allemagne et des Flandres ; de France accourut Philippe Thomassin accompagné de quelques émules, et tous, Français, Flamands et Allemands, cédant à l'entraînement général, subissant l'attraction commune, s'empressèrent d'adopter la manière des artistes romains les plus en vogue. Les planches exécutées à Rome au dix-septième siècle paraissent toutes procéder d'une même inspiration, gravées en quelque sorte par la même main. Ce sont des peintres le plus souvent sans imagination et sans grand savoir qui occupent les premières places ; le succès qu'obtiennent leurs ouvrages attire naturellement les graveurs désireux, en sacrifiant au caprice du moment, de tirer profit de leurs travaux, trop peu habiles d'ailleurs pour réagir d'une façon efficace contre l'envahissement du mauvais goût.

A côté de ces graveurs, qui semblent avoir complètement oublié les exemples légués par les maîtres de haute valeur qui

ont fondé à Rome l'école de gravure, apparaît un artiste, Pietro Santo Bartoli, qui essaye, à l'aide de ses ouvrages, de ramener l'art de la gravure dans une voie meilleure, ou du moins différente de celle que suivent aveuglément la plupart de ses contemporains. Celui-ci reproduit, en se servant d'une pointe habile renforcée par quelques traits de burin, un grand nombre de bas-reliefs et de statues antiques ; il multiplie plusieurs grisailles de Raphaël, et révèle ainsi son admiration pour des ouvrages que l'on appréciait bien peu de son temps ou que l'on songeait rarement du moins à mettre sous les yeux du public. Le savant antiquaire Winckelmann conseillait aux jeunes gens qui voulaient prendre une idée juste de l'antiquité de consulter les estampes de Pietro Santo Bartoli, et l'avis du célèbre historien de l'art antique prouve assurément beaucoup en faveur du travail de l'artiste romain ; mais de nos jours, où les moyens de reproduction ont atteint un degré de perfection qu'ils étaient loin d'avoir au moment où écrivait Winckelmann, nous n'accordons plus aux œuvres de Pietro Santo Bartoli une portée égale à celle que leur attribuait l'érudit abbé. Les estampes qu'il grava d'après les bas-reliefs de la colonne Trajane, par exemple, tout en fournissant aux érudits de précieux documents sur les costumes, sur les armes et sur les mœurs des anciens, ne rendent pas d'une façon suffisante le style des figures qui ornent ce monument. Les moulages exposés aujourd'hui au musée du Louvre, en nous permettant de placer la gravure à côté de l'original, nous obligent à quelques réserves. Si l'on songe aux difficultés que dut éprouver P. S. Bartoli pour dessiner cette série non interrompue de compositions qui couvrent depuis la base jusqu'au sommet le célèbre monument, on sera pénétré de reconnaissance pour l'artiste qui osa entreprendre une tâche aussi rude ; mais si, faisant abstraction des difficultés vaincues, on considère

uniquement le résultat obtenu, on conviendra avec nous que les estampes de Bartoli donnaient une idée fort incomplète de ce monument antique et laissaient seulement deviner sa valeur au point de vue de l'art. Si imparfaites qu'elles soient, c'est à travers les estampes de Pietro Santo Bartoli que la plupart des artistes qui vécurent dans le siècle dernier ou au commencement de celui-ci connurent l'antiquité, et ces planches ont rendu à plusieurs générations d'artistes et d'archéologues des services signalés, et ont contribué puissamment à ramener l'art dans une voie qu'il semblait un moment avoir abandonnée pour toujours.

A la fin du dix-huitième siècle, quand la gravure était un art à peu près mort dans presque toute l'Italie, ou que du moins elle n'était plus qu'aux mains d'artisans sans valeur, elle était encore pratiquée à Rome avec quelque habileté. Deux graveurs d'un talent à peu près semblable, Dominique Cunego et Antoine Capellan, s'associaient pour reproduire à l'aide du burin plusieurs ouvrages de Michel-Ange, qu'il fallait jusque-là renoncer à connaître, à moins de faire le voyage de Rome.

Dominique Cunego, né à Vérone en 1727, étudia d'abord la peinture chez Francesco Ferrari, mais se sentant peu capable de réussir dans un art qui exigeait des aptitudes dont il n'était pas suffisamment pourvu, il quitta l'atelier du peintre pour aller apprendre les principes de la gravure chez un maître dont le nom n'a pas été conservé. Après avoir passé quelques années à Berlin, D. Cunego revint en Italie et fixa sa résidence à Rome. C'est là que singulièrement épris des fresques de la chapelle Sixtine, il tenta d'en reproduire quelques-unes. Malgré des efforts louables et une rare assiduité au travail, D. Cunego ne parvint pas à exprimer d'une façon satisfaisante les beautés qui distinguent l'œuvre de Michel-Ange ; il alourdissait les contours, noyait sous des demi-teintes accumulées la construc-

tion précise des figures, et enlevait ainsi aux œuvres qu'il voulait faire connaître une grande partie des qualités qui font leur mérite.

Les estampes dues au burin d'Antoine Capellan ne sont pas beaucoup meilleures. Celui-ci, né à Venise vers 1740, ne quitta sa patrie que pour aller habiter Rome pendant quelques années, et consacra le temps de son séjour dans cette ville à graver, d'après Michel-Ange, plusieurs planches destinées, comme celles de Dominique Cunego, à répandre les compositions exécutées à la voûte de la chapelle Sixtine. La manière d'A. Capellan rappelle beaucoup celle de D. Cunego, et ces deux artistes, dont le burin était pesant, ne réussirent qu'à donner une traduction très affaiblie des fresques originales de Michel-Ange. Leur principal mérite consiste à avoir retracé des ouvrages qui, en partie du moins, n'avaient pas encore, avant eux, été reproduits par la gravure.

A peu près à l'époque où séjournaient à Rome Dominique Cunego et Antoine Capellan, travaillaient dans la même ville les frères Piranesi, qui adoptaient un genre de gravure qu'ils avaient pour ainsi dire inventé. Ces artistes, qui publièrent un très grand nombre de planches, s'adressaient de préférence aux édifices antiques découverts à Rome ou dans ses environs. Ils traitaient avec un certain sans-gêne les monuments d'architecture dont ils avaient la prétention de donner la représentation exacte, ne prenait pas la peine de mesurer les édifices qu'ils reproduisaient sur le métal, et dessinait sur le cuivre à main levée des constructions dont presque tout le mérite consiste dans des proportions étudiées avec soin et harmonieusement déterminées. Les architectes sont en droit de regretter cette façon d'agir expéditive, mais les peintres n'ont pas les mêmes raisons de se plaindre. Les Pira-

nesi, en effet, se servaient avec une habileté singulière de la pointe, groupaient avec art les monuments qu'ils rapprochaient et prenaient leur point de vue avec intelligence. Ils se montrèrent d'excellents décorateurs, et méritent d'être mis au nombre des bons peintres d'architecture, s'ils ne peuvent prétendre au titre d'architectes. Leur œuvre, très considérable, ne comprend pas moins de trente volumes in-folio, et, dans toutes les planches qui portent la signature de ces artistes, on remarque une aisance dans l'exécution, une expérience de l'eau-forte qu'aucun graveur italien n'avait montrées jusque-là et qu'aucun de leurs successeurs ne posséda au même degré.

L'histoire de la gravure en Italie ne doit pas s'arrêter brusquement à la fin du dix-huitième siècle. Plusieurs artistes ont fait preuve dans notre siècle d'un savoir très réel, et l'on peut dire que, de l'autre côté des Alpes comme dans les pays voisins, l'art, pratiqué avec tant de succès pendant de longues années, n'a pas cessé de passionner quelques hommes de talent, dignes continuateurs de leurs devanciers illustres. Après Volpato, qui s'appliqua à graver les *Stanze* du Vatican avec une rare conscience, Raphaël Morghen, quelque infidèles au point de vue du dessin qu'aient été plusieurs de ses reproductions, a taillé le cuivre avec une telle expérience de l'art du graveur, qu'il serait injuste de ne pas le nommer dans une étude sur la gravure en Italie. Si l'on retrouve difficilement à travers l'interprétation de R. Morghen l'incomparable beauté de la peinture de Léonard de Vinci conservée dans le couvent de Sainte-Marie des Grâces à Milan, on ne peut se refuser à reconnaître que la planche de la *Cène* exécutée par cet artiste est, comme gravure, un chef-d'œuvre. Le *Portrait de François de Moncade, marquis d'Aytona,* que Morghen grava d'après Antoine van Dyck, est un ouvrage

excellent, qui suffirait à expliquer la grande renommée dont jouit le graveur italien. Dans cette estampe, Morghen a épuisé toutes les ressources dont dispose le graveur ; guidé par un dessin excellent, — on sait en effet que Morghen demandait presque toujours à un dessinateur de profession de lui faire une copie exacte de la peinture originale qu'il voulait graver, — il a su transmettre au métal, en même temps que l'harmonie puissante de l'œuvre de van Dyck, la physionomie si heureusement exprimée par le peintre de l'ambassadeur de Philippe IV près la cour de Vienne.

Paolo Toschi, en s'attachant à graver les fresques admirables du Corrège conservées à Parme, et Giuseppe Longhi, en s'inspirant habituellement des fresques ou des peintures de Raphaël, ont, comme leur contemporain Raphaël Morghen, témoigné de leurs prédilections pour les œuvres d'art d'un ordre élevé, et, comme lui aussi, ont donné à l'exécution matérielle de leurs planches un soin qu'ils n'apportaient pas dans des proportions égales au dessin et à l'expression des figures.

Paolo Mercurj, bien qu'il ait passé en France la plus grande partie de son existence et qu'il ait gravé dans notre pays les planches qui forment la partie la plus importante de son œuvre, doit être rangé parmi les artistes italiens. Né à Rome, il vint en 1830 s'établir à Paris, et ne le quitta que vers 1847, pour retourner dans sa ville natale se mettre à la tête de la chalcographie pontificale, qu'il dirige encore actuellement. L'*Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*, d'après Léopold Robert, la *Mort de Jeanne Gray* et *Sainte Amélie*, d'après Paul Delaroche, assurent à son nom une notoriété et à ses œuvres une valeur que le temps ne fera qu'accroître.

Luigi Calamatta, comme Mercurj, vécut long-temps en

France ; ce fut même d'après des artistes français, d'après Ingres surtout, qu'il exécuta les planches qui lui font le plus honneur. L'école italienne peut avec fierté revendiquer comme lui appartenant l'auteur du *Vœu de Louis XIII*, et quand un siècle a produit des artistes tels que R. Morghen, Mercurj et Calamatta, on peut certifier, sans crainte d'être démenti, que l'art du graveur est loin de disparaître dans un pays qui a donné le jour à des maîtres aussi habiles et aussi expérimentés.

Saint Sébastien, nielle italien.

LA GRAVURE EN ESPAGNE

Les primitifs. — Giuseppe Ribera et Francesco Goya.

L'histoire de la gravure en Espagne est presque impossible à écrire. L'art de ce pays est à peine connu au dehors, et les historiens indigènes ou les hommes qui, ayant longtemps séjourné en Espagne, ont pu faire de l'art national une étude approfondie, s'accordent à reconnaître que la gravure fut peu pratiquée dans cette contrée, encore moins encouragée. Conclure de là que l'art du graveur ne fut nullement cultivé de l'autre côté des Pyrénées serait contraire à la vérité; mais ce qui peut être affirmé, c'est que, à l'exception d'un très petit nombre d'artistes de haute valeur qui se servirent de la pointe, il n'exista pas en réalité d'école de gravure en Espagne.

Une estampe exécutée sur bois au quinzième siècle en Espagne nous est signalée par M. le baron Charles Davillier, à qui nous sommes redevable de plusieurs excellentes indications pour ce chapitre; elle représente *Sainte Dorothée et sainte Eulalie*, a été imprimée à Valence, et porte un monogramme inexpliqué, formé des lettres I et D accolées. Au début du seizième siècle, dans un livre imprimé à Saragosse en 1515, l'*Exemplario contra los engaños*, se trouvent six planches très grossièrement exécutées sur bois. Le monogramme DN se lit

au bas d'une *Annonciation* destinée à un livre imprimé en 1589, à Alcala de Henarès : mais la gravure paraît de beaucoup antérieure à cette date; elle aurait été, si l'on en croit une annotation manuscrite de M. Valentin Carderera, le savant iconophile espagnol, gravée entre les années 1520 et 1530. Il faut également regarder comme ayant été exécuté au commencement du seizième siècle le frontispice de *Flor dels Sants*, imprimé à Barcelone en 1565, et représentant la *Vierge sous une arcade gothique et deux saints*. A l'appui de cette opinion, nous pouvons ici fournir une preuve certaine. Aux deux côtés de l'écusson se trouvent les flèches et le joug, insignes des rois catholiques, qui disparurent naturellement le jour où ceux qui prenaient ce titre cessèrent d'occuper le trône d'Espagne. Au verso du frontispice de cet ouvrage se trouve un *Jugement dernier*, également gravé sur bois à la même époque, et portant un monogramme dans lequel on distingue les lettres P L V A, que nous n'avons trouvé dans aucun des livres consacrés aux marques des artistes. Une des meilleures estampes sur bois, publiée au seizième siècle en Espagne, orne la *Vida y Milagros de la santa Virgen* (Tolède, 1536); elle représente la *Vierge et l'Enfant Jésus*. Dans le *Flos sanctorum de Vega* se voit un *Arbre de Jessé*, gravé à Séville vers 1540, et n'offrant pas un caractère bien particulier. D'autres planches sur bois furent également mis au jour au seizième siècle en Espagne; mais elles ne présentent souvent qu'un assez médiocre intérêt. Dans les *Preces de las Olives*, imprimées en 1561, se trouve une image gravée antérieurement, mais grossière d'exécution et insignifiante sous le rapport du dessin. A Salamanque, en 1541, parut une estampe représentant saint Roch et saint Sébastien, accompagnée de cette légende tracée sur une banderole : APARTA SEÑOR TV YRA DE SV PVEBLO, qui ne révèle ni habileté ni expérience du métier. Il en est de même

d'une image informe de *Saint Grégoire*, placée sous une arcade ogivale, provenant d'un livre imprimé à Valence, *Imagen del glorioso san Gregorio papa.*

Dans un ouvrage intitulé : *Arte subtilissima por la qual se enseña a escreuir perfectamente, Hecho y experimentado y agora : de nueuo anadido por Juan de Yciar Vizcayno. Imprimo se en Çaragoça en casa de Pedro Bernuz. Ano de MDL*, sont renfermées plusieurs gravures sur bois représentant des modèles d'écriture. Ce que ce volume contient de plus intéressant, c'est le portrait de l'auteur, Joannes de Yciar, *œtatis sue anno XXV*, portrait signé sur la manche gauche *I. D. V.*, ce qui veut dire Jean de Vingles. L'effigie du calligraphe espagnol est traitée avec une certaine âpreté qui ne déplaît pas; elle est dessinée avec sûreté et très largement gravée, sans modelé bien précis, mais les plans sont nettement accusés et la construction de la figure est savamment exprimée. Ce Jean de Vingles, qui était né à Lyon, grava ici un dessin espagnol très certainement et dans une manière qui n'est ni française ni italienne : n'est-il pas permis de conclure de là, par induction, que cette manière est espagnole? Le même monogramme I. D. V. se trouve au bas d'un *Évêque assis*, gravé à Barcelone vers 1550, et sur le frontispice du *Libro de los Priuilegios y leyes del..... concejo de la mesta, ano MDLII.* Ces planches, qui ne sont pas certainement les seules qu'ait signées Jean de Vingles, témoignent d'une expérience de l'art du graveur assez rare en Espagne au milieu du seizième siècle. Nous ne sommes pas en mesure de signaler d'autres spécimens de la gravure en relief primitive en Espagne; pour la gravure sur métal, nous pouvons mentionner un monument plus ancien, accompagné d'une date qui ne laisse aucun doute sur l'époque à laquelle il fut exécuté.

Il s'agit d'une planche de grande dimension représentant

la *Vierge au Rosaire*, entourée de nombreux petits sujets empruntés à la vie du Christ, qui porte la signature *F. Dominicus Domenec A. D. S.* (Anno Domini salutis), 1488. Cette estampe est attribuée tantôt à un frère Dominique, de l'ordre de Saint-Dominique, tantôt à un artiste nommé François Dominique Domenec. Notre opinion est qu'il faut adopter la première hypothèse, qui nous paraît tout à fait conforme aux habitudes du quinzième siècle. Quoi qu'il en soit au surplus de l'auteur de cette image de dévotion, on peut à peine donner le nom d'artiste à celui qui l'exécuta. Si deux ou trois inscriptions en langue espagnole ne venaient pas dévoiler l'origine de cette gravure, l'on aurait été fort embarrassé de désigner le pays où elle vit le jour. Aucun caractère particulier ne la distingue des estampes analogues qui furent publiées en France ou dans les Flandres à la même époque, et cette absence d'originalité, de goût réel et de style, chez celui qui la grava dans le cuivre, tend à prouver qu'en Espagne, comme dans plusieurs autres contrées de l'Europe, l'imagerie au quinzième siècle était encore aux mains d'artisans qui se conformaient à une donnée hiératique, faute de pouvoir imprimer à leurs ouvrages un cachet individuel, qui eût fait des œuvres d'art de ce qui n'était en réalité que des images pieuses. La même observation peut s'appliquer à une figure du *Prince de Viana guérissant une jeune fille*, accompagnée de cette prière : *O Senyor rey de* || *gloria donaus* || *victoria e los mortos santa* || *gloria e los bons* || *exalsament e los mals* || *convertiment. Amen.* Cette pièce, gravée sur un métal très tendre, peut-être sur de l'étain, est espagnole, — on n'en saurait douter, à cause de l'inscription en catalan, rapportée ci-dessus, — mais elle ne porte d'autre certificat de son origine que cette légende.

Si le *Dictionnaire des artistes espagnols* de Cean Bermudez n'était là pour guider les recherches, on ne saurait en réalité

comment s'y prendre pour faire connaître les progrès de la

Portrait de Juan de Yciar. 1550.

gravure sur métal au delà des Pyrénées, et l'on aurait même quelque peine à citer plusieurs noms de graveurs dignes d'être

tirés de l'oubli. Jean de Diesa, qui signa à Madrid, en 1524, le frontispice de *Novus et methodicus Tractatus de repræsentatione* de Blas Robles, montra une certaine expérience de la gravure, et une connaissance du dessin fort estimable à cette époque, dans un pays où il ne s'était pas révélé un maître. C'est par une certaine réminiscence des exemples que l'antiquité nous a légués que se distingue une planche gravée à Saragosse en 1548, par maître Diego, et destinée aux *Annales d'Aragon*, écrites par Jérôme de Zurita. La première page du livre consacré par Jérôme Gudiel à célébrer la famille de los Girones fait songer aux procédés habituellement employés des maîtres florentins. Les armes de cette maison, placées entre les figures de la Prudence et du Courage, portent le nom de Antonio de Arfe et la date de 1577. Le dessin correct des figures n'est pas sans grandeur.

La liste des graveurs espagnols du seizième siècle est vite épuisée, si l'on s'en tient uniquement aux artistes nés dans le pays, et si l'on entend écarter les étrangers établis en assez grand nombre, dès cette époque, dans la Péninsule. Ainsi notre examen sera terminé lorsque nous aurons mentionné un certain Hernando de Solis, qui habitait Valladolid à la fin du seizième siècle et qui s'appliquait uniquement à graver des cartes de géographie. Cette profession ne suffirait pas à le faire admettre au nombre des artistes, si des emblèmes et des portraits n'accompagnaient pas quelquefois ces estampes assez grossières, et n'accusaient une habileté dans la pratique et une connaissance du dessin que l'on ne rencontre guères chez des graveurs de cartes géographiques.

Au dix-septième siècle, l'art espagnol prit un développement qu'il n'avait pas eu précédemment. Un certain nombre de peintres du premier ordre travaillèrent sans relâche. Après avoir longtemps cherché autour d'eux et avoir successive-

ment subi l'influence de la Flandre et de l'Italie, les artistes espagnols se décidèrent à s'affranchir d'une tutelle étrangère, et à cet acte d'indépendance, à cette volonté tardivement mais formellement exprimée, ils durent une renommée que n'aurait pu leur conquérir une servilité prolongée aux doctrines d'autrui. La gravure ne se développa pas avec la même promptitude ni avec le même succès que la peinture; elle se propagea cependant, et attira à elle un certain nombre d'élèves qui s'efforçaient de prendre rang à côté de leurs émules, les peintres. Si l'on en croit quelques auteurs, plusieurs grands peintres espagnols s'exercèrent eux-mêmes à manier la pointe et le burin; c'est de ceux-là d'abord que nous allons parler.

On attribue à Murillo deux petites gravures conservées à Madrid dans le département des estampes de la Bibliothèque royale, qui ont jadis appartenu à M. Valentin Carderera; elles représentent la *Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux* et *Saint François d'Assise en prière devant la croix*. La première, dessinée d'une façon peu correcte, retrace assez exactement le type de la Vierge tel que les nombreuses peintures de Murillo nous le font connaître, pour qu'il ne soit pas imprudent d'attribuer la composition du moins au grand peintre espagnol; les têtes sont jolies, et le sourire qui les anime est doux et agréable : le peintre n'a pas recherché le style, mais il a su exprimer la grâce. La pointe qui traça sur le cuivre cette composition est facile et souple, et, bien que cette planche ne porte pas de signature, il n'est pas impossible que Murillo, à titre d'essai, ait lui-même gravé cette estampe, qui est digne de lui. Le *Saint François d'Assise* attribué au même artiste ne nous paraît, au contraire, présenter aucun caractère particulier qui permette de le regarder comme étant l'œuvre d'un peintre célèbre; c'est une

petite image pieuse, exécutée dans la manière de Guido Reni, qui n'offre qu'un assez mince intérêt au point de vue de l'art. Cean Bermudez, en signalant cette planche dans son *Dictionnaire historique des plus célèbres maîtres des beaux-arts en Espagne*[1], a cédé au désir bien naturel d'augmenter le nombre des ouvrages de son illustre compatriote Murillo; mais en agissant de la sorte, il n'a en aucune façon accru la renommée de celui dont il voulait faire connaître les talents.

Quelques auteurs regardent comme ayant été gravé par Velasquez un portrait anonyme du duc d'Olivarès, qui reproduit d'une façon à peu près identique une peinture du maître conservée actuellement dans la galerie de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg. La physionomie énergique du personnage, exprimée avec une science de dessin fort rare, dispose tout d'abord en faveur de l'opinion émise et ne laisse aucun doute sur l'auteur du dessin. Un examen attentif de cette estampe enlève toute probabilité à cette hypothèse. Si, au lieu d'être gravée au burin, cette planche avait été tracée à la pointe sur le cuivre recouvert de vernis, il eût été possible d'admettre que le grand artiste espagnol se serait essayé au moins une fois dans un art que les peintres de talent ont toujours pratiqué avec succès; mais il n'en est rien, et l'on sait quelle éducation spéciale exige le maniement du burin. Il est d'ailleurs hors de doute que le graveur qui a exécuté cette planche n'en était pas à son coup d'essai. Avant d'obtenir d'un outil rebelle qu'il se soumette aux nécessités du dessin et qu'il exprime la physionomie avec une sûreté que peut seule donner une longue pratique, il faut avoir fait de longues et pénibles études qu'un peintre, absorbé tout entier par les exigences

1. « Se attribuye a Murello un S. Francesco pequeno de medio cuerpo prabado con aqua fuerte alo pintoresco. » (T. II, p. 57.)

particulières de son art, ne peut avoir ni le loisir ni le courage d'entreprendre. Nous serions fort empêché si l'on nous demandait quel est l'auteur de ce portrait du duc d'Olivarès que nous nous refusons à regarder comme ayant été gravé par Velasquez; mais, quoique nous ne soyons pas en mesure de désigner avec certitude l'habile artiste qui exécuta cette très rare estampe, nous n'hésitons pas à la classer dans cette série trop nombreuse de planches anonymes devant lesquelles les historiens de la gravure sont forcés de confesser leur ignorance; en en donnant ici une reproduction fidèle, nous désirons provoquer la discussion et peut-être faciliter la découverte du nom de l'artiste qui la fixa dans le métal.

Puisque nous avons appelé l'attention sur certaines estampes attribuées à des peintres espagnols renommés, nous devons encore citer deux eaux-fortes que l'on regarde à Madrid comme ayant été gravées par Alonso Cano, *Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, et *Saint François d'Assise en prière devant un crucifix*. Notre opinion diffère quelque peu de celle de nos confrères espagnols relativement à ces deux planches : d'abord elles ne nous semblent pas gravées par le même artiste; ensuite elles n'offrent pas un caractère assez personnel pour qu'il soit opportun de les ranger dans l'œuvre d'un maître. Elles ne sont ni l'une ni l'autre assez dépourvues de qualités pour que nous ne nous soumettions pas le jour où il nous serait démontré, un document authentique en main, qu'Alonso Cano les grava lui-même dans le cuivre; jusque-là nous demeurerons assez indifférent devant ces images pieuses, qui n'ajouteraient rien, en tout cas, à la réputation de leur auteur.

Il est temps de laisser de côté les hypothèses pour parler d'un maître dont le nom se lit au bas d'un certain nombre de planches qui contribuent, plus qu'aucunes autres, à don-

ner à l'école espagnole de gravure une réelle importance. Joseph Ribera naquit le 12 janvier 1588 à Xativa, dans le royaume de Valence. Il apprit les premiers éléments de la peinture chez Francisco Ribalta, peintre dont les œuvres, froides et assez correctes, n'eurent dans la suite aucune influence sur le jeune artiste. Ribera se rendit en Italie dans un âge peu avancé, et, quoique les admirables compositions de Raphaël aient attiré de fort bonne heure ses regards, il est aisé de constater qu'il profita peu de cet enseignement, et que, dès l'enfance, il préféra aux sereines conceptions les sujets horribles, aux calmes inventions les scènes lugubres. Le véritable maître de Ribera fut Michel-Ange de Caravage, chez lequel son père le plaça à Naples. La manière de ce peintre répondait admirablement aux instincts de l'artiste espagnol. Sa vie, racontée par les historiens de la peinture, nous représente Ribera comme un homme volontaire et désagréable, ne souffrant pas de rivaux, et usant de tous les moyens, même des plus mauvais, pour accaparer tous les travaux en même temps que l'attention publique. Nous n'avons pas à parler ici de ses tableaux, dans lesquels apparaît, à côté de qualités d'exécution très réelles, une affectation de vulgarité et de laideur qui, à nos yeux du moins, déparent souvent les compositions les mieux agencées; nous devons uniquement nous occuper des dix-huit planches qu'il mit au jour, dans lesquelles les qualités et les défauts de l'artiste sont facilement appréciables.

Dans ses gravures comme dans ses peintures, Ribera se montre sauvage et brutal; il aime l'horrible et se complaît dans le laid. Le *Martyre de saint Barthélemy*, au bas duquel on lit l'inscription suivante : ***Dedico mis obras y esta estampa al seren^{mo} Principe Philiberto mi senor en Napoli anno*** **1624.** ***Jusepe de Riuera spanol***, dénote une volonté formelle de

rendre, jusque dans ses moindres détails, avec une affectation exagérée, la douleur du martyr et la grossière indifférence des bourreaux. Dans plusieurs eaux-fortes représentant *Saint Jérôme en prière*, Ribera se plaît à représenter la vieillesse amaigrie par le jeûne et enlaidie par les macérations. Dans la *Déposition de la croix*, l'artiste espagnol s'est appliqué à donner aux saintes femmes réunies autour du Sauveur une expression vulgaire et par trop humaine. Deux têtes d'étude, quelques feuillets pour un livre de dessin, témoignent encore de la bizarrerie du talent de Ribera, de sa prédilection pour la laideur : il accumule sur le visage d'un de ces personnages les verrues et les rides; il nous représente une bouche ouverte qui laisse voir le fond du palais et un râtelier complet. L'œuvre gravé de Ribera contient seulement deux planches dans lesquelles l'artiste a renoncé à consacrer son remarquable talent de dessinateur à des sujets peu plaisants, quelquefois même repoussants. Le *Poète*, dans lequel on a cru reconnaître une personnification de Virgile, est une des planches de l'œuvre de Ribera où le génie de l'artiste apparaît le mieux. Le poète, couronné de lauriers et drapé à la façon antique, est appuyé sur un fragment de rocher. Sa tête, qui repose sur son bras gauche, exprime la méditation, et le fougueux Ribera a, cette fois du moins, montré qu'il savait à l'occasion se soustraire à son goût systématique pour la vulgarité, et à ses heures faire une excursion dans le domaine de l'idéal. Le *Portrait de don Juan d'Autriche* nous montre une autre phase du talent de Ribera. Ici l'artiste, en face de la nature, se laisse aller à copier avec esprit le modèle qui pose devant lui, et trace prestement sur le métal une des physionomies les plus connues de la vieille Espagne. Velasquez, s'il avait manié la pointe, n'eût certes pas représenté avec plus de distinction le fils naturel de Philippe IV. Ce portrait, gravé

en 1648, fut la dernière planche à laquelle Ribera mit la main. L'artiste espagnol, qui avait passé presque toute son existence à Naples, mourut dans cette ville en 1656.

Après avoir signalé à l'attention les planches exécutées au dix-septième siècle en Espagne par des maitres, et quelquefois dans l'atelier de ces maitres, nous en sommes maintenant réduits à rechercher dans des livres les spécimens de l'art du graveur; il nous faut, bon gré mal gré, citer quelques portraits et quelques images de dévotion que, dans un pays où la gravure aurait été pratiquée avec suite, nous aurions certainement passés sous silence; mais ici où les artistes de haute valeur font presque totalement défaut, on est contraint de ne pas se montrer exigeant et de donner à la médiocrité une place qu'on lui refuse ailleurs. Le *Dictionnaire des artistes* de Cean Bermudez nous guidera encore, et les indications que nous puiserons dans ce précieux ouvrage seront nombreuses.

Un peintre distingué, Francisco Lopez, grava à l'eau-forte, au commencement du dix-huitième siècle, deux planches destinées à orner les *Dialogues sur la peinture*, que Vincent Carducho avait composés. Vers la même époque, Diego de Astor, qui vivait à Tolède, mit au jour, d'après une peinture de son maître, D. Nicolas de Vargas, un *Saint François en prière*, qui rend très exactement les qualités de l'œuvre originale. Un religieux des Ermites de Saint-Augustin de Lima, Fr. Francisco Bejarono, après s'être exercé en gravant plusieurs vignettes de piété, acquit quelque notoriété pour avoir reproduit fidèlement sur le métal le tombeau érigé en 1612, à Lima, au vice-roi du Pérou, D. Juan de Mendoza, marquis de Montesclaros. Bernard Heylan témoigna de son talent de dessinateur dans une planche représentant la *Sainte Vierge amenant l'Enfant Jésus à sainte Anne*, qu'il grava

à Grenade en 1616, et François Heylan, le chef d'une famille de graveurs, qui, venue des Flandres, se fixa en Espagne, se signala à Grenade par un grand nombre de bonnes estampes qui appelèrent l'attention et jouirent pendant quelque temps de la vogue.

A Tolède vivait au commencement du dix-septième siècle Pedro Angelo, qui grava les portraits des cardinaux Tavera et Cisneros avec une aisance dans le dessin et une souplesse dans l'exécution qui lui valurent l'estime de ses compatriotes. Domingo Hernandez, en multipliant à l'aide du burin une image vénérée de Notre-Seigneur conservée dans le couvent des Carmes déchaussés de Séville, attira sur lui les regards et mérita d'être employé par ses compatriotes.

C'est à Madrid que travailla vers 1620 Alardo de Popma, à qui l'on doit le frontispice de *Commentario sobre las palabras de Nuestra Senora que se hallan en el Evangelio*, par Fr. Pedro de Abreu, et un *Portrait de Philippe III*, dessiné avec correction et souplesse. Dans la même ville travaillait Martin Rodriguez, qui mit son nom au-dessous d'un assez grand nombre d'estampes de dévotion, et qui grava, en 1629, un *Portrait de D. Juan Perez de Montalvan*, qui passe pour le meilleur ouvrage qu'il ait exécuté. A Séville, Juan Mendez et Bartolomé Arteaga gravèrent en 1627 des frontispices de livres dessinés avec correction, et se mirent au service d'éditeurs qui, en utilisant leur savoir, leur donnaient l'occasion de montrer ce qu'ils étaient capables de faire. Joseph Vallès, à Saragosse, agissait de même et attacha son nom au frontispice des *Annales d'Aragon* écrites par Bartolomé Leonardo de Argensola. Plusieurs estampes de dévotion exécutées à Cordoue dans le même temps par Fr. Tomas de los Arcos dénotent un praticien exercé plutôt qu'un artiste bien habile.

Anna Heylan, qui appartient à une famille d'artistes que

nous avons citée plus haut, naquit à Grenade dans les premières années du dix-septième siècle: elle se mit, comme la plupart de ses contemporains, au service des libraires, mais elle ne s'en tint pas là; elle grava, dans la manière des artistes flamands, quelques vignettes de dévotion et quelques portraits qui rappellent les estampes de Wierix, sans les égaler; son burin, fin et précis, semble plus attentif aux œuvres qui se produisent dans les régions voisines que désireux de se conformer aux habitudes du pays dans lequel elle est née et dans lequel elle vit. Pedro Rodriguez copia en 1638, à Madrid, le *Martyre de saint Barthélemy* que Ribera avait gravé à Naples, et demeura loin de son modèle; quelques estampes inventées par lui donnent une meilleure idée de son talent. Juan Vallès, frère de Joseph Vallès dont nous venons de parler, travailla, comme lui, à Saragosse. Il exécuta dans cette ville le frontispice de *Defensa de la patria de S. Lorenzo*, par le docteur Jean-François-André de Uztaroz, qu'avait dessiné Jean Martinez. Cette planche est gravée avec souplesse, et le travail du burin en est doux et savant. Pedro de Obregon, né à Madrid en 1597, mourut dans la même ville en 1659; il grava à l'eau-forte plusieurs estampes qui ont été remarquées; sa pointe était fine et pittoresque.

C'est également à Madrid que travaillent Diego Henriquez, Francisco Navarro, Francisco Fernandez et Francisco Gazan, qui vivent à la même époque. Les deux premiers, comme beaucoup de leurs compatriotes, gravent au burin quelques frontispices de livres et quelques estampes de dévotion. Francisco Fernandez, né en 1605, exécute à l'eau-forte, d'une pointe adroite, les planches 2, 4 et 5 qui accompagnent les *Dialogues sur la peinture* qu'écrivit et que publia, à Madrid en 1633, son maître Vicente Carducho. Francisco Gazan signa, en 1650, un *Portrait de D. Francisco de Quevedo y Vil-*

legas, qui dénote une expérience de la gravure peu commune.

Juan Felipe, qui habitait Valence au milieu du dix-septième siècle, grava, dans cette ville, en 1654, le frontispice d'un livre de D. Lorenzo Mateu y Sanz, intitulé : *De regimine urbis et regni Valentiæ.*

Le nom de Pedro Gutierrez est connu même au delà des frontières espagnoles. Ce fut un des plus habiles de ces petits maîtres que nous passons en revue ; il vivait à Grenade en 1657, et grava, entre autres, un certain nombre de planches pour la *Vida y Martirio de S. Eufrasio obispo y patron de la ciutad de Anduxar*, par D. Antonio Terrones de Robres ; son burin est ferme et le dessin de ses figures est assez correct.

De Pierre de Campolargo, peintre et graveur, qui habitait Séville en 1660, on connaît quelques paysages gravés au burin. De Pedro de Villafranca Malagon, graveur en titre de Philippe IV, qui fut un des graveurs les plus féconds de l'Espagne au dix-septième siècle, on recherche surtout les planches qui accompagnent la description du monastère royal de l'Escurial, que publia en 1698 le P. Santos. Fr. Ignacio de Cardenas grava, à Cordoue, vers 1662, plusieurs planches d'après les peintures qui se trouvent dans les églises de cette ville. C'est pour avoir gravé des sujets analogues, et particulièrement l'image de la Vierge souterraine conservée dans la paroisse Saint-Nicolas de Séville et signée en 1663, que le nom d'Andres de Medina est connu. Cet artiste, qui étudia la peinture à Séville sous Juan del Castillo, gravait à l'eau-forte. Quelques emblèmes, écussons d'armes et frontispices forment tout le bagage de Juan de Renedo, qui travaillait à Saragosse, sa patrie, en 1666. Deux planches pour l'ouvrage destiné à conserver le souvenir des fêtes données à Séville lors de la canonisation de saint Ferdinand nous font connaître François Arteaga, qui vivait en 1672. François Miguel Gonzalez contribua

pour une large part à l'établissement d'une académie de dessin à Séville en 1660. Il fut un des premiers professeurs de cette académie, et grava au burin avec une certaine habileté une estampe d'après l'image de la sainte Vierge, que l'on vénère dans la cathédrale de Séville. Dona Luisa Moralès, née à Séville, collabora, en même temps que François Arteaga, à l'ouvrage consacré à la canonisation de saint Ferdinand, dans lequel elle signa deux planches. Juan Laureano et Matias Arteaga y Alfaro gravèrent à l'eau-forte des portraits et des images de dévotion qui, à leur apparition, furent assez recherchés. Juan Laureano était orfèvre en même temps que graveur, et il cisela un grand nombre de pièces d'orfèvrerie pour la cathédrale de Séville.

Dans la même ville travaillait D. Juan de Valdès, fils et élève de D. Lucas de Valdès, qui, outre quelques frontispices et quelques vignettes, grava avec une grande souplesse de burin les *Portraits des vénérables pères Thomas de Sainte-Marie et Contreras*, et *Saint François de Borgia adorant le saint sacrement placé au milieu d'une gloire d'anges*. Crisostomo Martinez, né à Valence et fixé dans cette ville, témoigna d'un véritable savoir dans les *Portraits du bienheureux D. Juan de Ribera*, de *V. P. D. Domingo Sarrio*, du *chanoine D. Melchior Trister* et du *Pape Innocent XI*. D. Francisco Anthonio Ethenard y Abarca, peintre et graveur, né à Madrid, grava dans les dernières années du dix-septième siècle plusieurs frontispices de livres. A la même époque et dans le même genre, s'exerçaient, à Grenade Manuel de Olivares, et à Madrid D. Marcos Orozco; de ce dernier on cite, comme un de ses meilleurs ouvrages, un *Portrait de saint François de Sales*, portant la date de 1695. Deux planches, d'après des images de la Vierge vénérées en Espagne, ont valu au nom de Juan Perez de ne pas tomber dans l'oubli. Cet artiste, né à Séville,

fut élève de Matias de Arteaga et montra dans le maniement de l'eau-forte une expérience intéressante à signaler. Enfin Diego de Obregon, fils et élève du peintre Pedro de Obregon, travailla à Madrid pendant toute la seconde moitié du dix-septième siècle ; après avoir exécuté des frontispices de livres, des blasons, des animaux et de nombreuses vignettes de dévotion, il mit au jour, d'après un dessin d'Alonso Cano, une *Sainte Catherine* qui passe pour un de ses ouvrages les plus importants.

Au dix-huitième comme au dix-septième siècle, il y eut en Espagne un petit nombre d'artistes qui s'exercèrent à la gravure. Plusieurs vinrent en France chercher un enseignement substantiel qu'ils trouvaient difficilement dans leur pays, et ne retournèrent chez eux que lorsqu'ils furent suffisamment instruits pour pouvoir se passer de maîtres ; d'autres restèrent dans leurs foyers et continuèrent à mettre leur savoir au service des libraires et des éditeurs. Bien que dans le nombre de ces graveurs il ne se trouve pas d'artistes du premier ordre et que l'on ne puisse donner à aucun d'eux le titre de chef d'école, il serait injuste de ne pas signaler à l'attention ceux de ces nouveaux venus qui s'attachent à reproduire les peintures des maîtres nationaux qui décorent les églises ou les musées de l'Espagne. Combien de compositions importantes ou de portraits intéressants, connus uniquement des voyageurs qui ont parcouru la péninsule, seraient familiers à tous ; combien de noms de peintres ignorés au delà des Pyrénées seraient conservés, s'il avait existé de tout temps à Madrid ou dans toute autre ville espagnole une école de graveurs ! Cette pénurie, cette absence presque totale, pour ainsi dire, d'interprètes habiles, a privé les peintres espagnols d'une réputation à laquelle ils avaient le droit de prétendre, et, n'était la facilité des communications qui, depuis un certain nombre d'années

est devenue plus grande, on en serait encore à admirer de confiance et un peu sur la foi de quelques hardis voyageurs les chefs-d'œuvre de Velasquez et les madones de Murillo. Les tableaux de ces maîtres répandus dans les différents musées de l'Europe ne donnent qu'une idée incomplète de leur talent, et ne suffisent pas à justifier la réputation dont jouit l'art espagnol. Il a manqué à ces ouvrages, pour être appréciés à leur juste valeur, d'être gravés par des artistes habiles qui auraient directement reçu les conseils de ceux qui les avaient exécutés.

Pour les graveurs qui s'exercèrent en Espagne pendant le dix-huitième siècle, nous procéderons comme précédemment. Nous interrogerons le *Dictionnaire* de Cean Bermudez, dont nous contrôlerons autant que possible les assertions, et nous signalerons à l'attention un certain nombre d'artistes, la plupart bien inconnus dans notre pays. Diego de Cosa signa, à Madrid, vers 1700, le frontispice des *Indice de las glorias de la Casa Farnesio*, et dans ce travail il rappelle beaucoup la manière de nos compatriotes. D. Vicente Vittoria dédia au grand-duc de Toscane, son protecteur, une estampe à l'eau-forte, qui reproduit d'une façon peu exacte la *Madone de Foligno* de Raphaël. D. Marcos de Obregon, fils et élève de Pedro de Obregon, frère cadet de Diego de Obregon, exécuta également à l'eau-forte quelques estampes de dévotion.

Dans le même genre se distingua D. Lucas de Valdès, né à Séville en 1661, qui contribua pour une part à la décoration de l'ouvrage publié dans sa patrie à l'occasion de la canonisation de saint Ferdinand, et qui est l'auteur d'une estampe représentant *Saint Félix de Cantalicio recevant l'Enfant Jésus des mains de la sainte Vierge assise sur un trône posé sur des nuages et soutenu par des anges.*

C'est en 1726 que Diego Tomé mettait au jour à Séville le

frontispice de la *Defensa cristiana, politica y verdadera de la primacia de las de Espana que goza la santa Iglesia de Toledo.* Cette planche, qui reproduit un dessin de Narcisso Tomé et qui représente la *Sainte Vierge remettant la chasuble à saint Ildefonse*, est tracée avec finesse et dessinée avec précision.

Un religieux de l'ordre de saint Jérôme, Fr. Angel de Huesca, grava, d'après D. Pablo Raviella, en 1737, la façade du monastère de Santa-Engracia de Saragosse, pour accompagner une histoire de la chapelle souterraine de ce couvent qu'avait écrite le frère Léon Benito Marton. Miquel de Sorello, né à Barcelone, alla se perfectionner à Rome. Dans cette ville, il exécuta en 1739, d'après un peintre de Séville, Domingo Martinez, un *Portrait de saint Ignace de Loyola*, et, d'après des peintures antiques découvertes de son temps à Herculanum, plusieurs planches destinées à un ouvrage qui se publia à Naples pendant les années 1757, 1760 et 1761. Enfin, à l'occasion d'une de ces fêtes qui se célébraient à Rome à la Saint-Pierre, il fut chargé de composer quelques dessins de feux d'artifice, qu'il transporta ensuite sur le métal.

Un peintre de talent, Jean-Baptiste Ravanals, né à Valence en 1678, fit quelques essais de gravure; son nom se voit au bas d'un *Portrait de Philippe V*, 1703, d'un *Arbre généalogique des rois d'Espagne* et du *Portrait du père Gregorio Ridavra*, 1705. Dans un ouvrage publié par D. Jorge Juan et D. Antonio Ulloa, on trouve des costumes, des navires et des plans gravés par D. Vicente de la Fuente. D. Nicolas Carrasco, qui étudia son art à Cordoue sous la direction de D. Juan Bernàbé Palomino, grava une *Apparition de martyrs au vénérable P. André de las Roelas*, 1734, et les *Portraits de Benoît XIV*, pape, 1740, et du jésuite *Suarez*, 1749.

Vers 1750, Juan de Palacios mettait son nom, à Madrid, au

bas de plusieurs estampes de dévotion. A la même époque, dans la même ville et dans le même genre, s'exerçait Philippe Vidal, qui exécuta aussi un écu d'armes pour mettre en tête des *Antiquedad y blasones de Lorca*, par le P. Fr. Pedro Morote. Joseph Fortea grava, d'après un dessin du père Tosca, un *Plan de Valence*. Peintre et graveur, né en Aragon, il avait appris son art dans l'atelier d'Apolinario Larraga. C'est également à Valence que D. Francisco Giner publiait, en 1752, des images de piété représentant *Sainte Thérèse* et *Saint Jean de la Croix*, *Saint Philippe de Neri* et *Saint François de Sales*. A Madrid, la même année, Bartolomé Escribano, élève du P. Irala, fixait dans le métal des madrépores, des insectes et des fleurs destinés à accompagner un ouvrage intitulé : *Espectaculo de la Naturaleza*. Dans le même ouvrage et la même année, Cadenas et Joseph Gonzalez mettaient au jour quelques planches représentant des arbustes et des jardins. D. Juan Barnabé Palomino, peintre et graveur, né à Cordoue le 15 décembre 1692, mort à Madrid en 1777, fut un des premiers directeurs de l'académie de San-Fernando; il apprit la gravure en copiant les estampes qu'il rencontrait, et s'inspira souvent des œuvres qui avaient été publiées en France; il grava plusieurs planches pour le second volume du *Museo pictorico*, et tint un atelier dans lequel se formèrent Manuel de Chozas et Nemesio Lopez, qui gravèrent pour le *Espectaculo de la Natüraleza* des madrépores, des insectes, des arbres et des fleurs.

Fr. Matias Antonio Irala Yuso, né à Madrid le 25 février 1680, chercha les modèles parmi les gravures publiées dans les pays étrangers ; il prit l'habit de franciscain à Madrid, au couvent de la Victoire, le 22 septembre 1704. On connaît de lui un grand nombre de planches : celles qui décorent les *Aventures de Télémaque* publiées à Madrid en

1758; quarante et une estampes pour le premier volume des *Geroglificos sacros y divinos* du P. Fr. Luis de Solis y Villaluz, imprimé en 1734, une *Conception de la Vierge*, 1713, et le *Portrait du cardinal Molina*. D. Juan Minguet, né à Barcelone en 1737, fut un des premiers élèves de l'Académie royale de San-Fernando, dont il reçut une pension annuelle de 150 ducats, pour pouvoir étudier librement à Madrid sous la direction de D. Juan Palomino. Il sut profiter de cette libéralité et grava un grand nombre de sujets de dévotion.

D. Alexandro Carnicero, qui est surtout connu comme sculpteur, naquit à Iscar en Ségovie en 1693. Avant de se livrer à la statuaire, il s'exerça à la gravure au burin et laissa plusieurs images de Vierges vénérées, un *Saint Jean Népomucène*, un *Saint Michel* et un *Saint Pierre d'Alcantara;* il fut le fondateur d'une confrérie d'artistes peintres et sculpteurs qui fut établie dans la paroisse Saint-Adrien de Salamanque.

D. Carlos Casanova, né à Exea de los Caballeros en Aragon, apprit à dessiner et à peindre à Saragosse; c'est dans cette ville qu'il exécuta un assez grand nombre d'estampes de piété, les *Portraits de Ferdinand VI* et de *Fr. Miguel de Saint-Joseph offrant au pape Benoît XIV son ouvrage intitulé : Bibliografia critica.*

Vicente Galceran, né à Valence en 1726, fut élève de Jean-Baptiste Ravanals. A l'âge de onze ans, il grava un *Portrait de saint Vincent Ferrier;* il vint ensuite à Madrid, où il fut nommé, en 1762, membre de l'académie de San-Fernando; il mourut à Valence le 9 juillet 1788. Une *Vierge del Pilar* et les *Portraits du comte d'Aranda* et de *D. Juan Battista Cervera, évêque de Cadix,* sont les ouvrages qui méritent d'être cités dans son œuvre, assez considérable. C'est également à Valence que naquit, en 1707, Thomas Planès; il mit son nom au bas de beaucoup d'estampes, et les portraits

d'*Inès de Moncada*, de *Geronima Dolz* et de *Luisa Zaragoza de Carlet*, ainsi que les vignettes qui ornent le *Siglo V de Valencia*, par D. Josef Vicente Orti, et plusieurs images de piété, placent cet artiste au nombre des meilleurs graveurs de son pays. D. Josef Murguia, né à Montalvo en 1727, reçut de l'académie de San-Fernando une pension qui lui permit d'aller étudier librement à Madrid sous la direction de D. Juan Palomino. Son bagage, comme graveur, est peu considérable et son talent médiocre.

D. Manuel Lopez Palma contribua à fonder à Séville, sa ville natale, une école de dessin; il grava au burin et à l'eau-forte le *Portrait du cardinal Solis*, d'après une peinture de Pompeo Battoni, et l'*Enfant Jésus*, d'après Zurbaran.

D. Francisco Casanova, né à Saragosse en 1734, signa, à Cadix, une estampe représentant *Saint Émile* (1756) et à Madrid un assez grand nombre d'autres images de dévotion.

Don Carlos III, qui fit construire par l'architecte Vanvitelli le château de Caserte aux environs de Naples, ne se contenta pas de protéger les beaux-arts et d'encourager les artistes, il mania lui-même la pointe, et mit son nom au bas de quelques planches. On cite particulièrement de lui la *Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, qui posséderait, dit-on, des qualités rares chez les hommes pour lesquels l'art n'est qu'une noble distraction.

D. Josef Espinos, le père du directeur de l'académie royale de San-Carlos à Valence, fut peintre et graveur; il naquit dans cette ville en 1721 et étudia la peinture chez Luis Martinez; on connaît de lui plusieurs images de piété qu'il grava tantôt à l'eau-forte, tantôt au burin.

D. Simon de Brieva, né à Saragosse le 12 octobre 1752, mourut à Madrid le 23 septembre 1795. Ce fut dans cette dernière ville qu'il se forma à la gravure. Parmi les meilleurs

ouvrages qu'il signa, on cite les *Portraits de Christophe Colomb* et de *Buffon*.

D. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla fut envoyé à Paris pour se perfectionner dans la gravure d'architecture, et acquit dans ce genre particulier assez d'adresse pour mériter d'être admis, à son retour en Espagne, dans l'académie de San-Fernando dont il avait été autrefois un des élèves. Tous ces artistes, avec des talents variés, avec des aptitudes diverses, exécutaient des ouvrages qui ne sortaient guère du pays où ils se produisaient; ils n'étaient pas d'ailleurs assez habiles, pour la plupart du moins, pour fonder en Espagne une école de gravure qui pût avoir une influence au dehors. Les mieux avisés venaient en France s'instruire dans les ateliers en renom, et ne retournaient dans leur patrie que lorsqu'ils avaient acquis chez nos compatriotes une expérience du métier qui leur permît désormais de se passer de maîtres.

Emmanuel Salvador Carmona naquit à Madrid, mais il vint fort jeune à Paris se mettre sous la direction de Charles-Nicolas Dupuis. Notre compatriote lui apprit le maniement du burin et le mit à même de se présenter à l'Académie de peinture; il y fut admis en 1761, et donna comme morceaux de réception les *Portraits de François Boucher* et de *Colin de Vermont*, qu'il avait gravés d'après le peintre suédois Roslin. Après avoir séjourné assez longtemps en France, il retourna en Espagne, et, outre plusieurs portraits qui étendirent sa réputation, il signa quelques planches, d'après des tableaux de Velasquez et de Murillo, dans lesquelles il fit preuve d'un véritable savoir et d'une habileté particulière à s'approprier la manière des maîtres qu'il reproduisait. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, peinture de Murillo, et le carme déchaussé, *Joseph de la Purification*, d'après Velasquez, passent à juste titre pour deux estampes heureusement traitées par le graveur

espagnol. Pendant son séjour en France, Carmona avait signé quelques planches, d'après les peintures de nos compatriotes, qui lui font honneur. Nous citerons, parmi celles-ci, le *Tendre désir*, d'après Greuze ; la *Tragédie* et la *Comédie*, d'après Carle Vanloo. Le *Fils de Rubens*, gravé également à Paris par Carmona, en 1762, d'après un tableau du grand maître flamand, témoigne d'un savoir qu'on rencontre rarement au même degré dans les planches exécutées au dix-huitième siècle par des artistes espagnols.

Ce fut également à Charles-Nicolas Dupuis qu'un contemporain et un compatriote de Carmona, Pascal-Pierre Molès, demanda les secrets d'un art qu'il entendait pratiquer. Celui-ci, avant de venir en France, avait fait son apprentissage chez un peintre espagnol nommé Joseph Bergara, et avait même signé quelques eaux-fortes qui, si l'on en croit certains historiens de la gravure, auraient uniquement accusé son inexpérience. En France, il grava au burin, d'après Boucher, Greuze, Vanloo, Cl. Hallé et Maurice Quentin de Latour, quelques planches qui, bien qu'elles ne se fassent remarquer par aucune qualité de premier ordre, prouvent un talent facile et une connaissance réelle du métier de graveur. P. P. Molès quitta la France en 1776 pour retourner en Espagne, et exécuta dans sa patrie plusieurs estampes qui rappellent tout à fait celles qu'il avait publiées pendant son séjour à Paris.

De Fernand Selma, autre graveur espagnol qui travaillait à Madrid dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, nous connaissons quelques estampes finement tracées et dessinées avec précision. Parmi celles-ci nous placerons les *Portraits du R. P. Joseph de Siguenza*, d'après Augustin Estève, et de *Charles V*, d'après Titien. Ce dernier est signé : *Ferdin. Selma del. et incidit. Anno* 1778. Ces planches donnent une idée plus favorable du talent de F. Selma que le *Retour de*

Jacob dans la terre de Chanaan, gravé par le même artiste à Madrid, en 1777, d'après Luca Giordano, ou que la *Vierge au Poisson*, reproduisant la composition célèbre de Raphaël. La régularité des travaux du burin ne parvient à dissimuler ni l'imperfection du dessin ni le sans-façon avec lequel le graveur a traité le caractère des figures qu'il entendait reproduire fidèlement.

Carmona, à son retour en Espagne, ouvrit un atelier, et parmi ses disciples les plus dociles il faut ranger Blas Ametller, qui grava sous sa direction *Sainte Rose de Lima*, d'après Murillo, et l'*Aguador de Séville*, d'après Velasquez. La manière de l'élève rappelle beaucoup celle du maître, et il serait difficile, si les signatures n'étaient là pour vous renseigner sûrement, de distinguer les planches dues au burin de Blas Ametller de celles qui avaient été gravées par Carmona.

Le *Nain de Philippe IV*, d'après Velasquez, et la *Vierge apparaissant à saint Bernard*, sont les deux pièces, à notre avis, les plus intéressantes que signa Francesco Muntaner. Le graveur espagnol paraît avoir étudié dans l'atelier de Carmona, et comme ses compatriotes, Selma et Ametller, s'être scrupuleusement conformé à l'enseignement du chef de l'atelier. Après avoir été élève, il devint professeur à son tour, et dirigea dans ses travaux Manuel Esquivel, qui mentionna au bas des planches gravées par lui, d'après l'*Ésope* et le *Ménippe* de Velasquez, la part qui revenait à son maître dans ces travaux. Malgré la direction qu'il avait subie, Manuel Esquivel, qui vécut jusque dans les premières années du dix-neuvième siècle, — nous connaissons plusieurs estampes exécutées par lui en France vers 1806, — ne profita que médiocrement des leçons de son maître, car les ouvrages portant cette date sont fort inférieurs à ceux de Fr. Muntaner.

Le *Portrait du R. P. François de los Santos*, prieur du

monastère royal de Saint-Laurent de l'Escurial, fut peint et gravé par Louis Fernandez Noseret; le dessin en est insuffisant, mais la figure ne manque pas de caractère : l'artiste a montré dans le maniement du burin une aisance rare chez ses compatriotes, et il a prouvé dans deux autres planches, *Sainte Cécile*, d'après Guido Reni, et le *Portrait de Don Carlos*, d'après Claude Coello, que, devant un bon modèle, il témoignait d'une habileté qui lui faisait défaut lorsqu'il était livré à lui-même. Si nous citons encore Manuel Alègre, qui grava médiocrement, d'après A. van Dyck, un *Portrait de D. Alonso Perez de Gusman;* D. B. Vasquez, qui, à l'aide d'un pointillé monotone et mal fondu, nous a conservé les traits du *Duc d'Albe* et de *Garcilaso de la Vega*, et Raphaël Estève, qui, dans la première moitié de notre siècle, transporta sur le cuivre *Jacob bénissant ses petits-fils*, 1807, le *Frappement du rocher*, d'après Murillo, 1839, et les *Portraits de Ferdinand VII* et de *Marie-Christine de Bourbon*, nous nous trouverons avoir à peu près épuisé la liste des graveurs qui travaillèrent en Espagne pendant le dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Nous aurons en tout cas montré que, si l'art de la gravure ne fut pas cultivé en Espagne avec autant d'ardeur que dans d'autres contrées de l'Europe, on ne le délaissa pas complètement toutefois, et il se trouva quelques artistes qui s'efforcèrent de répandre au loin, en les fixant dans le métal, un certain nombre de peintures exécutées de leur temps ou dues à des maîtres nés antérieurement au delà des Pyrénées.

Pour rencontrer en Espagne un graveur d'une originalité bien tranchée, puisant en lui seul ses inspirations, peu attentif à la tradition et demandant habituellement aux événements qui se passaient sous ses yeux des motifs qu'il traduisait à sa façon, il faut descendre à une époque bien près de la nôtre, et

nommer Francisco Goya. Cet artiste, à qui il serait peut-être exagéré de donner le nom de maître, quoique sa manière soit bien personnelle, naquit en Aragon, à Fuendetodos, le 30 mars 1746, et mourut en France, à Bordeaux, le 16 avril 1828. Il fut peintre, graveur et lithographe, et, qu'il eût en main le pinceau, la pointe ou le crayon, il imprima à tout ce qu'il fit une expression sinistre qui dénote une nature inquiète, attirée de préférence vers les laideurs morales ou physiques de l'humanité, un caractère aigri contre la société, plus impressionné par le mal que sensible au bien. Goya est le peintre de la passion et de la vie. Il est sceptique, railleur et toujours mécontent. La liberté dont il se fait l'apôtre et qu'il souhaite pour sa patrie est sa seule préoccupation. Les massacres affreux auxquels il nous fait assister sont, dans sa pensée, l'œuvre unique du despotisme, et, à travers son imagination sombre et fantasque, ces scènes nous apparaissent plus horribles encore qu'elles n'ont été en réalité.

Dans les estampes de l'artiste espagnol, l'extraordinaire joue le plus grand rôle, et la magie du clair-obscur ne saurait faire excuser une négligence de dessin trop visible ou des fautes de goût trop saillantes. Le travail particulier du graveur, qui consiste à mélanger habilement l'aquatinte et l'eau-forte, est d'ailleurs fort intéressant. Ces deux procédés se prêtent un mutuel appui, et, entre les mains de Goya, s'allient si heureusement, qu'ils semblent avoir été inventés tout exprès pour venir au secours l'un de l'autre. Aussi les estampes de Goya seront-elles toujours recherchées comme fournissant un spécimen intéressant et nouveau d'un genre de gravure qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait utilisé, que Rembrandt lui-même, le prince de l'eau-forte, n'avait fait que pressentir.

De nos jours, un artiste de talent que la mort ravit à un âge où il n'avait pas encore pu donner des preuves de tout son

savoir, Mariano Fortuny, grava quelques planches d'une pointe intelligente. Nous ne connaissons de lui que quelques croquis improvisés sur le cuivre, quelques essais d'une exécution hâtive; mais il est permis de deviner, par ces tentatives isolées, que le compatriote de Goya, qui s'est inspiré des ouvrages de son devancier, n'eût pas tardé, si le sort n'en avait décidé autrement, à prouver que, la pointe en main, il avait autant d'esprit que lorsqu'il tenait le pinceau. Déjà, à travers les rares planches qu'il a signées, apparaît cette originalité bien marquée qui a valu au peintre du *Mariage espagnol* une renommée de bon aloi à une époque de la vie où d'ordinaire la réputation se fait encore attendre.

LA GRAVURE DANS LES PAYS-BAS

Les graveurs sur bois au quinzième siècle. — Les graveurs sur métal primitifs. — HOLLANDE : Rembrandt, Ruysdaël et Paul Potter. — FLANDRE : Rubens, van Dyck Bolswert et Paul Pontius.

Il est presque impossible, au quinzième siècle, de ne pas étudier collectivement l'art en Hollande et l'art dans les Flandres. Ces deux pays eurent à l'origine des intérêts communs. Les artistes qui y étaient nés manifestèrent des tendances analogues, et les travaux qu'ils produisaient avaient de nombreux points de ressemblance. Pendant un certain temps, l'art hollandais et flamand eut les mêmes formules, le même caractère, et les différences ne s'accentuèrent qu'au milieu du dix-septième siècle, lorsque Rembrandt, d'une part, et Rubens, de l'autre, eurent fondé, chacun dans leur patrie, une école à laquelle, grâce à leur talent personnel, ils imprimèrent une direction salutaire et formelle.

Quelques difficultés qu'offre l'étude des origines de la gravure sur bois, il faut se résoudre à les aborder lorsque l'on entreprend de parler de l'art dans les Pays-Bas. C'est là, en effet, selon toute probabilité, que la gravure sur bois fut pratiquée pour la première fois. Il a été démontré d'une façon qui nous paraît concluante que les plus anciens ouvrages xylographiques virent le jour à Harlem, et il est inadmissible que les planches qui accompagnent ou qui composent unique-

ment ces ouvrages aient été inventées ou exécutées ailleurs que là où elles ont été imprimées. La *Bible des pauvres*, le *Speculum humanæ salvationis*, le *Cantique des cantiques*, ou les premières éditions de l'*Ars moriendi*, semblent avoir une origine commune, et les dessinateurs qui fournirent aux graveurs les modèles que ceux-ci fixaient dans le bois lorsqu'ils ne se chargeaient pas eux-mêmes de ce soin, subirent l'influence des frères van Eyck, les véritables inventeurs de la peinture. On ne peut nier, en effet, que les mérites exceptionnels qui ont valu aux célèbres peintres flamands une gloire qui ira de jour en jour grandissant, ne se retrouvent, amoindris sans doute, dans ces planches, aujourd'hui très rares, qui venaient prendre la place de leurs aînées, les miniatures.

Outre ces livres pieux destinés à répandre les maximes de l'Évangile ou appelés à contribuer à l'édification des fidèles, étaient publiées à la même époque de nombreuses images isolées qui, suspendues aux murs des chaumières, rappelaient sans cesse les mystères de la religion en même temps que les devoirs qu'elle impose. Cet exemple, constamment mis sous les yeux du peuple, entretenait le respect pour les choses saintes et excitait en même temps à la prière d'une façon bien plus efficace que ne pouvaient le faire les missels ou les livres d'heures ornés de miniatures que le clergé et les classes élevées de la société pouvaient seuls posséder. La gravure en bois fut, à ses débuts, un puissant moyen de propagande religieuse et ne fut que cela. Il faut même reconnaître que ce fut à cette cause, et à cette cause unique, que l'art naissant dut son succès. Les premières gravures sur bois que le temps a épargnées, et qui sont conservées aujourd'hui précieusement dans les collections les plus célèbres, sont toutes des estampes de piété; elles représentent des scènes de la Passion, des sujets empruntés à la vie de la Vierge ou à la légende des

saints. Jamais, dans les plus anciens monuments de l'art du graveur en bois, on ne rencontre de ces sujets inspirés par la vie commune que l'on voit apparaître dès les premières années du seizième siècle. L'Évangile est la source unique où puisent les tailleurs d'images de l'école primitive.

Les planches de 1406, récemment signalées, représentent la *Sainte Face* et le *Portement de croix;* dans la célèbre gravure de la collection royale de Belgique accompagnée d'une date certaine, 1418, *la Vierge et l'Enfant Jésus* sont assis sur un trône, entourés de quatre saintes. Enfin la précieuse feuille de papier possédée par lord Spencer, regardée pendant longtemps comme le spécimen authentique de la plus ancienne gravure en bois, parce qu'elle portait la date de 1423, n'est-elle pas consacrée à célébrer *saint Christophe*, un des saints le plus souvent honorés par les artistes du quinzième siècle? La plus significative de ces anciennes images est, sans contredit, la *Vierge* de 1418, aujourd'hui à Bruxelles. Sans doute, il serait déplacé de ranger cette estampe parmi les œuvres d'art de haute valeur et de lui assigner une parenté même éloignée avec les peintures flamandes de la même époque; il n'en est pas moins à propos de constater que l'auteur inconnu de cet ouvrage ne demeura pas indifférent aux exemples que lui avaient fournis les peintres, ses prédécesseurs, et, malgré son inexpérience, rappela les compositions exécutées antérieurement par des maîtres.

La *Vierge* de 1418, imprimée avec une encre jaunâtre, présente une grande analogie avec les planches qui accompagnent les livres xylographiques les plus anciens, et nous ne serions pas surpris d'apprendre un jour qu'elle est sortie des mêmes ateliers que le *Speculum humanæ salvationis* ou que le *Cantique des cantiques*, ateliers dirigés par des hommes qui ne prétendaient pas au titre d'artistes, mais qui mettaient

le procédé nouvellement découvert au service d'une conviction profonde, et qui entendaient l'utiliser pour le triomphe de la religion. Quatre éditions du *Speculum humanæ salvationis* se succédèrent dans un court espace de temps, toutes sans date, sans nom d'imprimeur et sans désignation du lieu où elles ont été imprimées; deux de ces éditions sont en hollandais, les deux autres en latin. Or le dialecte hollandais employé est celui qui se parlait dans les Pays-Bas vers la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième. Voilà du moins ce qu'affirment des érudits fort bons juges en pareille matière et tout à fait dignes de foi, et cette opinion, suivant nous, donne à l'origine de ces livres pieux une sanction bien concluante.

Maintenant, si l'on jette un regard en arrière et ailleurs, on sera obligé d'avouer que nulle part, dans aucun pays, allemand ou autre, on n'avait encore vu un ouvrage de gravure supérieur au *Speculum*, ou seulement le rappelant même de loin. Nous croyons donc pouvoir attribuer aux imprimeurs des Pays-Bas l'honneur d'avoir les premiers trouvé le moyen de multiplier à l'aide de l'impression les dessins qu'ils inventaient, et d'avoir produit les premières planches sur bois dignes d'attention.

Cette priorité de la gravure aux Pays-Bas s'explique jusqu'à un certain point, lorsque l'on songe à la direction que prit tout d'abord, dans les Flandres, l'art de la peinture. Au lieu de débuter, à l'exemple des artistes italiens, par des peintures monumentales qui décoraient des édifices entiers et qui couvraient des surfaces immenses, les maîtres flamands et hollandais faisaient des tableaux de dimensions relativement exiguës, qui étaient destinés à être exposés dans les églises aussi bien que dans les oratoires privés. Aux corporations bien dotées, aux familles riches pouvaient seuls convenir ces retables

somptueux ou ces triptyques finement exécutés qui sortaient

Estampe empruntée au *Cantique des cantiques*, ouvrage xylographique.

des ateliers de Bruges, de Gand ou d'Anvers. Les ménages

pauvres ne pouvaient songer à accrocher aux murs de leurs maisons aucune de ces peintures dont l'exécution était longue et coûteuse. Le jour où l'on eut trouvé le moyen de graver sur bois et de multiplier à l'aide de l'impression des compositions pieuses analogues à celles que l'on peignait sur des panneaux, le succès de cet art nouveau ne se fit pas attendre. Le peuple, qui n'aurait pas songé à rivaliser avec les grands seigneurs, qui avaient recours à la fresque pour orner leurs palais, put croire, dans l'ignorance où il était du mérite intrinsèque des œuvres d'art, que l'image coloriée qu'il fixait dans sa demeure avait la même valeur que le tableau le plus parfait. Ce morceau de papier avait pour lui, en effet, un mérite égal, car c'était le sujet représenté qui le préoccupait uniquement, et non le plus ou moins de talent déployé par celui qui l'avait exécuté. A ce désir commun à toutes les classes de la société d'orner son intérieur, il faut attribuer, selon nous, le développement de la gravure sur bois dans les Pays-Bas, développement qui se produisit là plus promptement que partout ailleurs et qui nous valut cette quantité prodigieuse d'estampes sur bois grossières, auxquelles l'historien doit recourir pour connaître les débuts de l'art dans un pays qui ne tarda pas à donner le jour à des maîtres de haute valeur.

Les noms des artisans ou des artistes qui taillèrent le bois dans les Pays-Bas au quinzième siècle et au commencement du seizième ne sont pas connus; par suite il n'est pas facile de désigner leurs travaux d'une manière précise. Toutes les planches primitives de provenance flamande sont nées sous l'influence de l'art qui florissait à la cour des ducs de Bourgogne, et les dessins que les graveurs reportaient sur le buis ou sur le poirier ont des qualités ou des défauts trop semblables pour que le classement en soit possible. Les figures

sont courtes, souvent difformes; les types de têtes manquent de grandeur, mais les mouvements ne sont pas en général dépourvus de justesse, et l'expression est ordinairement poussée jusqu'à l'exagération. Enfin le bois a été parfois coupé avec adresse, et, que l'on donne à Jacob Cornelisz ou bien à Jean Walter van Assen les pièces qui portent le monogramme composé d'un I et d'un A séparés par un double A croisé avec un V, on ne pourra leur refuser une intention pittoresque et surtout une véritable habileté manuelle.

Gravure sur métal. — Les premiers artistes des Pays-Bas qui gravèrent sur métal se rapprochent par le style, — s'il est permis d'appliquer un si gros mot à des œuvres naissantes, — de leurs prédécesseurs, les graveurs en bois. C'est la même inspiration qui se fait sentir, la même volonté qui les guide. Le maître anonyme que l'on désigne, faute de renseignements précis, sous le nom de *graveur de l'année* 1480, laissa un assez grand nombre d'estampes presque toutes conservées au musée d'Amsterdam. Elles témoignent à la fois de beaucoup d'indécision dans le dessin et d'une certaine habileté dans l'exécution. Elles représentent tantôt des sujets pieux, tantôt des scènes joyeuses. Le dessin, que les peintres et les miniaturistes du temps connaissaient déjà à fond, perdit de la précision sous la main des artistes qui tenaient le burin; les mouvements des figures mises en scène se contournèrent et touchèrent quelquefois au grotesque, et, à vrai dire, l'art cultivé par les van Eyck et par Hans Memling n'eut qu'une médiocre influence sur le *graveur de l'année* 1480. Il semble que cet artiste, au lieu de s'inspirer de l'école brugeoise, ait demandé de préférence ses modèles aux primitifs de l'école de Cologne. Par ce côté, il se rapproche des artistes qui travaillèrent sur les bords du Rhin, mais il appartient bien à l'école néerlan-

daise par la façon dont il taille le cuivre. C'est là même, en somme, son seul mérite, et si son burin fin et moelleux n'était là pour faire un peu oublier l'imperfection et la grossièreté des contours, on n'attacherait à bon droit qu'une médiocre attention à ces essais de gravure qu'on serait tenté d'attribuer à un orfèvre plus habile à tailler le métal qu'expert dans la pratique du dessin.

Un autre artiste anonyme, désigné tantôt sous le nom de *Zwoll*, tantôt sous le nom de *Jean de Cologne*, tantôt enfin inscrit dans les catalogues sous la dénomination de *maître à la Navette*, aurait travaillé, si l'on en croit quelques historiens de la gravure, à une époque peu éloignée de celle où florissait le *maître de* 1480. Sa manière cependant est plus accentuée et porte la trace d'un art plus avancé. Quoique plusieurs planches de son œuvre rappellent par leur rudesse l'école primitive, d'autres paraissent indiquer qu'il grava jusqu'au milieu du seizième siècle. Le *maître à la Navette* — c'est ainsi qu'il nous paraît convenable de désigner l'artiste dont nous nous occupons — semble s'être inspiré des ouvrages de Quentin Metzis plutôt qu'avoir recueilli l'héritage des van Eyck; son dessin est encore assez âpre et d'une correction douteuse, mais les compositions assez compliquées qu'il retrace sur le métal annoncent déjà une éducation et une entente de l'art dont on retrouve peu d'exemples chez les graveurs primitifs des Pays-Bas. La *Déposition de croix* (Bartsch 7) n'est pas sans analogie avec le tableau de Quentin Metzis aujourd'hui exposé au musée d'Anvers, et nous ne serions pas surpris d'apprendre que notre artiste a pu voir ce panneau justement fameux. Le burin du *maître à la Navette*, sec et monotone, ne semble pas autoriser à admettre que l'artiste ait exercé la profession d'orfèvre. Les dimensions relativement assez grandes des estampes de ce graveur confirment d'ailleurs cette opinion.

Rien n'indique dans les planches gravées par le *maître à la Navette* qu'il quitta son pays natal, ou qu'il eut connaissance des planches gravées en Italie ou en Allemagne; sa manière ne laisse soupçonner aucune influence étrangère, et, uniquement occupé de retracer ou d'inventer des compositions empruntées aux pieuses légendes, il se rattache absolument à l'école patronnée par les ducs de Bourgogne.

Presque au même moment où travaille dans les Pays-Bas le *maître à la Navette*, un artiste de haute valeur naît dans la même contrée et donne à la gravure une impulsion que ses prédécesseurs avaient été impuissants à lui imprimer. Cet artiste, qui résume en lui seul toutes les qualités de l'école hollandaise primitive, Lucas de Leyde, occupe dans l'histoire de l'art une place importante. Né en 1493, il apprit son métier de graveur chez un armurier et chez un orfèvre, et montra de fort bonne heure une aptitude pour la carrière à laquelle il se destinait, qui ne se démentit pas dans la suite. A l'âge de quinze ans, en 1508, il donna sa première estampe, le *Moine Sergius tué par Mahomet*, et quelque timidité que dénotât cet ouvrage, il permettait de pressentir un avenir glorieux à celui qui l'avait exécuté. Avant Lucas de Leyde, aucun graveur n'avait accordé à la perspective une attention semblable, ni tenté d'introduire dans les compositions les plus compliquées une clarté qui mît chaque personnage à son plan, chaque objet à sa place, une netteté qui agrandît l'espace où s'accomplissait la scène. Lucas de Leyde connut Albert Dürer. Lorsque le grand artiste de Nuremberg vint à Anvers en 1520, il fit avec lui échange d'estampes; l'estime mutuelle que les deux artistes s'inspirèrent n'est ignorée de personne, mais l'influence qu'ils exercèrent l'un sur l'autre n'est pas très manifeste.

Lucas de Leyde avait, au moment où il fut à même d'étudier les estampes d'Albert Dürer, une manière trop arrêtée pour

qu'il pût aisément en changer, et s'il tira quelque profit des travaux du célèbre maître allemand, son œuvre n'en a gardé que des traces assez insignifiantes. Il ne modifia en aucune façon ses allures et continua à user des procédés qu'il avait employés jusque-là. L'expérience acquise et la pratique journalière le rendirent de plus en plus maître de son burin, et depuis le jour où il s'adonna à la gravure jusqu'à la fin de sa carrière, ses productions ont conservé une telle similitude, que, n'étaient quelques dates formelles, il serait fort difficile de classer chronologiquement les estampes qui portent sa marque.

Prenant ses modèles autour de lui et ne cherchant pas à pénétrer dans le domaine de la vraisemblance ou de l'idéal, il vêtit la reine de Saba, Esther, Dalila, comme avaient coutume de se vêtir les femmes qui appartenaient à la société hollandaise de son temps; il avait une certaine intuition de l'élégance, inconnue à la plupart des graveurs de son pays, et ce sentiment inné de la distinction l'amena à créer un type non sans beauté, qui a lieu de surprendre dans un pays où l'on est accoutumé à ne rencontrer que des artistes se préoccupant assez peu de faire un choix dans la nature, et semblant, au contraire, se complaire dans les sujets les plus vulgaires. L'*Ecce Homo* que Lucas de Leyde inventa et fixa lui-même dans le métal passe à juste titre pour une des compositions les plus remarquables au point de vue de l'art qu'il ait signées. La perspective aérienne y est scrupuleusement observée, et la disposition du sujet, étudiée avec soin, y est très heureusement inventée.

Outre ce mérite, grand au point de vue de l'art, cette planche offre un intérêt d'un autre ordre. La scène se passe sur la place publique d'une ville de Hollande, et le graveur, ne tenant aucun compte de la vérité historique, a, ici comme ailleurs, vêtu les bourreaux et les spectateurs à la mode de

son temps. En procédant ainsi, il a fourni à la postérité un document fort intéressant pour l'histoire des usages et des costumes néerlandais pendant la première moitié du seizième siècle; il s'est acquis les suffrages des historiens en même temps qu'il satisfaisait aux conditions de l'art.

Lucas de Leyde. — Les Paysans en voyage.

Quoique Lucas de Leyde montrât une prédilection marquée pour les scènes empruntées à la Bible ou pour les sujets d'un ordre élevé, il aurait semblé renier sa patrie s'il n'avait pas aussi, quelquefois, inventé et gravé des compositions où les personnages principaux étaient des paysans ou des gueux. Une estampe célèbre, *les Paysans en voyage*, qu'on désigne communément sous le titre de *l'Espiègle*, donne un spécimen de ce qu'il savait faire dans cet ordre d'idées; il a représenté

une sorte de bohémien jouant de la cornemuse et portant sur son dos une hotte dans laquelle sont entassés deux enfants; une femme porte un autre enfant ; l'aîné de cette petite famille ouvre la marche avec un hibou perché sur son épaule; enfin vient un âne dont le bât, transformé en berceau, contient le dernier-né coiffé d'un petit bonnet de toile. Ici Lucas de Leyde abandonne les hautes régions de l'art pour apparaître à nos yeux comme le précurseur d'Ostade et de Téniers; il est en effet l'ancêtre de ces petits artistes qui pullulèrent en Hollande au dix-septième siècle, artistes sans élévation dans l'esprit, sans distinction dans le talent, qui n'exécutèrent que des croquis à l'eau-forte, et qui, de loin en loin seulement, firent œuvre de maître.

Lucas de Leyde mourut à l'âge de trente-neuf ans, en 1533. Il a gravé lui-même son portrait de son burin le plus propre et le plus fin. Coiffé d'un grand chapeau, il regarde de face; sa physionomie indique une certaine tristesse; ses traits accusent un tempérament délicat qu'un travail excessif ne tarda pas à user. Son œuvre paraîtra considérable, si l'on songe au peu d'années qu'il vécut : il se compose de 174 pièces exécutées sur métal par le maître lui-même, d'un grand nombre de dessins gravés sur bois par d'habiles tailleurs d'images et de quelques tableaux de grande dimension.

Parmi les artistes hollandais qui vivaient du temps de Lucas de Leyde, un seul semble avoir suivi les exemples que donnait le chef de l'école à cette époque. On ignore le nom exact de ce graveur que l'on appelle, tantôt *le maître à l'Étoile*, tantôt Dirck van Staren. Mais on connaît dix-neuf planches gravées sur métal de 1520 à 1544, qui portent le monogramme de cet artiste; elles n'ont pas toutes la même valeur.

Dans *Saint Luc peignant la Vierge* et un *Saint agenouillé devant la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, Dirck

van Staren fait preuve d'une habileté que ne révèlent point la plupart de ses autres estampes ; les figures sont dessinées avec précision, et le style des ornements que le graveur a introduits dans ces compositions atteste évidemment l'influence de Lucas de Leyde. La planche la plus considérable de Dirck van Staren représente le *Déluge;* ici l'artiste hollandais a montré une réelle entente de la composition, mais le dessin est moins serré que dans les deux pièces citées plus haut.

Lucas de Leyde ne trouva pas d'autre imitateur de sa manière, au commencement du seizième siècle, que l'artiste que nous venons de nommer ; à la fin de ce siècle, un graveur qui n'a laissé dans l'histoire qu'un nom assez obscur s'inspira visiblement des œuvres de ce maître, et dut aux compositions qu'il exécuta dans le goût de Lucas de Leyde la petite notoriété dont il jouit. Nicolas de Bruyn, qui grava de 1594 à 1651 plusieurs sujets de la Passion dans de grandes dimensions, sait donner du relief à ses plans et disposer ses groupes avec esprit; il habille à la mode de son temps les personnages bibliques qu'il met en scène; son burin fin, précis sans sécheresse, imite assez bien le travail de Lucas de Leyde, et il n'est que juste de dire que c'est uniquement lorsqu'il se laisse guider par les travaux de son illustre prédécesseur que ses planches sont dignes d'être remarquées; lorsque, au contraire, il travaille pour le commerce des images pieuses, son dessin s'alourdit, et sa manière se confond avec celle des graveurs sans talent, si nombreux en Hollande au milieu du dix-septième siècle.

Le *maître à l'Écrevisse*, qui travaille à côté du *maître à l'Étoile*, presque en même temps que Lucas de Leyde, fut indépendant et semble s'être soucié assez peu des exemples qu'il avait sous les yeux. Les Vierges qu'il grava sont laides, prétentieuses ou grimaçantes; toutes les figures qu'il invente sont

trapues et ramassées; son dessin est lourd, maladroit et souvent incorrect; sa façon de graver est bizarre et dénote de l'inexpérience : aussi le cas que l'on fait de ses ouvrages nous paraît-il fort exagéré, et nous ne pouvons nous l'expliquer que par la rareté des pièces accompagnées de cette écrevisse qui aide à reconnaître les estampes de cet artiste anonyme.

Alaert Claas publia un assez grand nombre de planches qu'il signa du monogramme AC, et qui offrent une certaine analogie avec les ouvrages du *maître à l'Écrevisse.* A ses débuts, il copia les artistes qui l'avaient précédé : Albert Dürer, Lucas de Leyde, Beham et Aldegrever; sa manière rappelle celle des petits maîtres allemands sans l'égaler toutefois; son burin est dur, sec; ses tailles sont espacées et ses figures d'un modelé un peu lâche; son dessin manque de correction et est quelquefois pédantesque. Il semble pourtant qu'il ait vu l'Italie, et quelques-unes des planches accompagnées de son monogramme accusent une intention de grandeur que l'on ne retrouve dans aucun des ouvrages exécutés antérieurement en Hollande. La plus grande planche de son œuvre nous montre un cadavre étendu sur une table d'anatomie, entouré de figures nues dans les positions les plus diverses; on y sent le désir de faire montre d'une certaine science de dessin, et, en ne reculant pas devant la représentation du nu, il a osé plus que la plupart de ses contemporains. Reste à savoir si le succès a répondu à cette audace : nous n'oserions l'affirmer.

De nombreux ornements exécutés par Alaert Claas nous montrent l'artiste suivant encore les exemples des petits maîtres allemands et s'efforçant de fournir des motifs aux orfèvres de son temps; ces modèles sont généralement de bon goût, surtout lorsque des personnages ne s'y trouvent pas mêlés; le travail en est d'ailleurs d'une souplesse qui rappelle

celui de Lucas de Leyde, et leur mérite est supérieur à toutes les autres planches d'Alaert Claas.

Un autre artiste qui appartient également à l'ancienne école hollandaise, qui travailla à côté d'Alaert Claas, Corneille Matsis, se rattache encore à l'école des petits maîtres, au moins pour une moitié de son œuvre. Les estampes qui portent son monogramme, et qui parurent de 1537 à 1552, sont généralement de petite dimension. Ce sont aussi les meilleures qu'il exécuta, et l'art avec lequel il parvient à nous intéresser avec ses paysans et ses paysannes conversant deux à deux, courant ensemble ou se racontant leurs misères, semble prouver que c'était là sa véritable voie. C'est un peintre de mœurs, peu taillé pour les compositions épiques. Aussi, lorsque, après avoir fait le voyage d'Italie, il modifie sa manière et cherche, sans y parvenir, à faire passer dans son dessin la noblesse des œuvres italiennes, perd-il bien vite les qualités qui avaient attiré l'attention sur ses premiers ouvrages. La *Pêche miraculeuse*, estampe d'une dimension relativement très grande, qu'il grava d'après Raphaël, dépassa ses forces; il rendit pauvrement, d'un dessin tout à fait lâché, le célèbre carton. A cette évolution de goût et de manière, il perdit beaucoup plus qu'il ne gagna et compromit sans retour ce qui fait le principal mérite d'une œuvre, le caractère et l'originalité. Il était né avec un talent suffisant pour reproduire les scènes intimes qu'il avait journellement sous les yeux; il manquait d'une éducation solide qui lui permît de s'élever sans péril pour sa réputation jusqu'aux régions de l'idéal.

Cette ambition perdit plus d'un des compatriotes de Corneille Matsis. Au seizième siècle, la plupart des artistes hollandais se sentent attirés vers l'Italie. On dirait que ce sol où devait naître au dix-septième siècle un si grand nombre d'artistes de talent, n'était pas assez fertile en exemples salutaires

pour nourrir ceux qui y recevaient le jour. A peine les peintres hollandais avaient-ils appris dans leur pays natal les éléments de l'art auquel ils se vouaient, qu'ils quittaient le toit paternel pour aller à Rome grossir le nombre des graveurs venus de tous pays se mettre sous la discipline des élèves attardés de Marc-Antoine.

L'avenir s'est chargé de démontrer qu'en agissant ainsi, ils faisaient fausse route, et l'art hollandais et flamand n'acquit une situation réellement enviable que le jour où les graveurs et les peintres néerlandais se contentèrent des ressources que leur sol leur fournissait. Jusque-là, à l'exception de Lucas de Leyde, qui, du reste, ne quitta jamais sa patrie, aucun artiste de premier ordre ne vit le jour dans les Flandres. Un grand nombre de graveurs y naquirent, mais aucun n'occupe une place élevée dans l'histoire de l'art. Lambert Lombard, Adrien Collaert, le père, Martin Heemskerk, Dirk Vorkert Curenbert, et bon nombre d'autres, passèrent la plus grande partie de leur vie à Rome, poursuivant en vain un idéal au-dessus de leurs forces et luttant contre un tempérament qui ne les portait pas vers les œuvres de haut style. Le nombre de leurs ouvrages fut très considérable, il est vrai, mais cette activité extraordinaire était un indice de l'abaissement de l'art. Travaillant uniquement pour le commerce, ces graveurs inondaient le marché de sujets pieux, se livraient à l'allégorie, cette maladie de l'Italie en décadence, et, pressés de produire plutôt que de faire bien, ils ne songeaient guère à ce qui eût dû les préoccuper avant tout, eux qui avaient quitté leur patrie pour venir se renseigner sur la beauté et se rendre compte du style.

A cette époque de l'histoire dans les Pays-Bas, une observation est nécessaire. Jusqu'à présent nous avons confondu les écoles hollandaise et flamande, qui marchent de front, en

effet, jusqu'au commencement du dix-septième siècle, et dont les manifestations se confondent perpétuellement. Il faut maintenant étudier séparément les œuvres des artistes nés sur les bords de l'Escaut et de la Meuse, pays qui cessent d'avoir des intérêts communs et des aspirations identiques. La gravure en Hollande prend une direction nouvelle le jour où un grand maître naît dans ce pays : Rembrandt transforme les habitudes de ses compatriotes artistes, change brusquement les tendances incertaines de l'école, et crée un art nouveau dont il devient promptement et demeure à tout jamais le chef incontesté.

Hollande. — Rembrandt naquit en 1607[1]. Le lieu de sa naissance n'est pas connu d'une façon bien certaine ; cependant tout semble prouver qu'il vit le jour à Leyde, où sa famille était établie depuis longtemps. Son père le destina d'abord à l'étude de la jurisprudence. On commença par lui faire apprendre le latin, pour qu'il fût en état plus tard de suivre les cours de l'université de Leyde ; mais Rembrandt se sentait plus de goût pour le dessin et la peinture que pour le droit, et ses parents, cédant à une volonté formellement exprimée, placèrent leur fils chez un artiste peu connu aujourd'hui, Jacob van Swanenburg. Rembrandt demeura trois ans chez ce peintre ; ensuite il fréquenta successivement les ateliers de Pierre Lastman et de Jacob Pinas.

1. La date de la naissance de Rembrandt a donné lieu à de nombreuses discussions. Les registres de la municipalité de Leyde, qui pourraient seuls trancher la question, ont disparu pour l'époque qui nous intéresse ici. On en est donc réduit à des conjectures qui s'appuient sur l'autorité d'Orlers, bourgmestre de Leyde, sur quelques estampes datées, et sur l'acte de mariage de l'artiste, dans lequel il déclare, le 10 juin 1634, être âgé de vingt-six ans. Nous adopterons ici l'opinion de M. C. Vosmaer (*Rembrandt Harmens van Rijn; ses précurseurs et ses années d'apprentissage*, la Haye, 1863, p. IV-VI), qui, après avoir examiné tous les textes et toutes les pièces proposés par les historiens du maître, conclut, timidement toutefois, que Rembrandt dut naître en 1607.

Après avoir appris, sous ces différents maîtres, les éléments de l'art, Rembrandt revint à Leyde dans la maison paternelle et vola de ses propres ailes. Il acquit promptement une grande réputation: ses premiers ouvrages en peinture comme en gravure furent même assez remarqués pour que plusieurs fois il fût mandé à Amsterdam pour y faire des portraits.

Le 22 juin 1634, Rembrandt épousa une riche Frisonne, nommée Saskia Uilembourg. De ce mariage naquirent deux enfants : l'un mourut fort jeune, et l'autre, Titus Rembrandt, suivit, mais sans aucun succès, la même carrière que son père. Après huit ans de mariage, Saskia mourut, laissant toute sa fortune en usufruit à son mari, à la condition que celui-ci donnât à son fils une éducation soignée qui lui permît d'occuper un jour dans la société un rang honorable, et que le jour où Titus Rembrandt se marierait, une dot en rapport avec le legs lui fût constituée.

Rembrandt ne demeura pas longtemps veuf; du moins, si l'on ne retrouve aucune trace écrite de cette nouvelle union, on en est informé par les registres d'Amsterdam, qui constatent la naissance de deux enfants du grand maître assez peu de temps après la mort de Saskia.

L'existence de Rembrandt, entièrement consacrée au travail, n'a offert aux historiens aucune particularité digne d'être notée. Il s'éloigna peu d'Amsterdam, et il trouva en Hollande les modèles qui convenaient à la tournure de son génie. Les œuvres peintes ou gravées qu'il produisit en grand nombre ne furent pas du vivant du maître aussi recherchées qu'elles le sont aujourd'hui.

En 1656, à une époque où Rembrandt avait dans les genres les plus différents mis au jour ses œuvres capitales, il fut déclaré insolvable et contraint de vendre sa maison, son mobilier et tout ce qui constituait son atelier. Cet événement funeste

porta un coup terrible à l'artiste. Quoiqu'il ait encore beaucoup travaillé depuis cette époque, et qu'il ait peint, entre autres chefs-d'œuvre, les *Syndics des drapiers* du musée d'Amsterdam (1661), sa vie devient de plus en plus cachée. Longtemps inconnue et souvent inexactement donnée, la date de sa mort a été, dans ces derniers temps seulement, révélée par un document extrait des registres de l'état civil d'Amsterdam. Rembrandt fut inhumé dans cette ville le 8 octobre 1669.

Rembrandt fonda l'école hollandaise proprement dite, et, à lui seul, il la représente complètement. Il excella en effet dans tous les genres, imprima la marque du génie à toutes les œuvres qu'il signa, et si, dans l'ensemble de ses productions, on s'en tient uniquement aux estampes qu'il grava, on voit qu'il a traité les genres les plus divers, depuis les sujets épiques jusqu'aux compositions intimes, depuis les représentations individuelles de la figure humaine jusqu'à la fidèle image de la nature inanimée.

Aucun graveur, avant Rembrandt, n'avait su fixer sur le cuivre, avec le seul secours de la pointe, des compositions d'un aspect aussi imposant et d'un effet aussi saisissant que *la Résurrection de Lazare* ou *Jésus-Christ guérissant les malades*. Ces estampes, choisies à dessein par nous au milieu d'un nombre considérable de pièces du même genre portant le nom de Rembrandt, ont la valeur de peintures achevées et parfaites.

Lorsqu'il s'agit d'œuvres de cet ordre, les moyens employés comptent peu, les dimensions disparaissent : de même que dans l'ensemble des productions de Raphaël, la *Vision d'Ézéchiel* occupe un rang égal à la *Messe de Bolsène* ou à la *Dispute du saint sacrement;* de même, dans l'œuvre de Rembrandt, la *Résurrection de Lazare* peut aller de pair avec la *Ronde de nuit* ou la *Leçon d'anatomie*. Le génie ne se

mesure pas à la toise; pour se manifester, tous les moyens lui sont bons, et une planche de cuivre et une pointe d'acier sont entre ses mains des instruments aussi sûrs qu'une toile et que des pinceaux.

Lorsque, directement aux prises avec la nature, Rembrandt s'exerce à graver soit son propre portrait, soit le portrait d'un de ses contemporains, il imprime à son travail un caractère personnel et en même temps si parfait, qu'on demeure surpris qu'une main, quelque habile qu'elle soit, ait pu rendre si complètement la physionomie humaine sous son jour le plus favorable, son aspect le plus naturel et le plus vrai.

La plupart des personnages qui ont posé devant Rembrandt, Jean Lutma, le bourgmestre Six, Tolling, Clément de Jonghe et Coppenol, n'occupent pas dans l'histoire de leur pays une place assez importante pour que leurs traits eussent pu intéresser beaucoup la postérité, s'ils n'avaient été reproduits par un maître: ils sont devenus immortels, parce qu'un artiste, en les prenant pour modèles, a épuisé sur leur image toutes les ressources de l'art, a animé du souffle de la vie ces physionomies intelligentes, et a élevé au rang de chefs-d'œuvre ces portraits, qui demeureront toujours les types du genre, parce qu'ils possèdent des qualités de l'ordre le plus élevé.

En face des horizons immenses que présente à chaque pas la Hollande, Rembrandt se sent ému et transmet aisément son émotion. Choisissant toujours avec esprit les points de vue qu'il entend recommander, il grave de nombreux paysages qui n'ont jamais été mieux rendus par aucun de ses compatriotes, fort habiles, comme on sait, dans ce genre particulier. Il se plaît à représenter ces prairies sans fin, coupées par d'innombrables canaux, au milieu desquelles s'élèvent tantôt un modeste clocher, tantôt un moulin superbe; il aime à dessiner sur le cuivre une humble masure abritée par un

Rembrandt
f. 1637

bouquet d'arbres ou protégée par une barrière de planches, un cours d'eau sur lequel glisse un lourd bateau chargé de bois, un hameau perdu au milieu de gras pâturages; il nous a ainsi transmis la physionomie tout à fait fidèle du pays dans lequel il puisa toutes ses inspirations et qu'il aimait passionnément.

Dans les moindres croquis tracés sur le cuivre par Rem-

Rembrandt. — Paysage.

brandt, dans les sujets familiers, dans les essais de pointe auxquels il ne semble attacher aucun prix, le génie apparaît ; la composition est disposée avec art, la silhouette est toujours juste, la pantomime est rigoureusement exacte et le dessin est précis. Sans doute Rembrandt ne procède pas de la même manière que certains maîtres qui ont donné au dessin proprement dit tous leurs soins. Il ne se complaît pas dans un contour exquis, dans des proportions harmonieusement établies et dans des lignes pondérées avec art ; mais, comme il possède à fond le sentiment de la forme, comme il sait donner aux figures qu'il invente une expression juste et appropriée à leur

situation, comme, chez lui, le sens de la vie est aussi développé que le sens de la lumière, on peut affirmer que le génie du dessin ne lui a pas manqué, et que, s'il n'en a pas fait le même usage que d'autres maîtres également illustres, c'est que son tempérament s'opposait à cette interprétation de la nature, à ce choix dans les types qui constitue la réelle beauté.

Si Rembrandt n'a pas connu le style, c'est-à-dire la beauté et l'idéal, il a suppléé à ces qualités qui lui manquaient par des qualités d'un autre ordre, portées à un tel degré, que l'on songe à peine à s'apercevoir de la vulgarité de ses types. « Rembrandt fut un grand artiste, dit M. Charles Blanc, parce qu'il fut ému; il sentit profondément ce qu'il voulut nous faire sentir. Entouré de formes triviales, il s'en servit pour exprimer les sentiments les plus nobles, en leur prêtant le charme inattendu de ses ombres transparentes, le prestige de sa lumière magique et la mélancolie de ses demi-teintes. »

Rembrandt eut des imitateurs, mais, à vrai dire, il ne forma pas d'élèves si l'on entend par ce mot ceux qui suivent pas à pas la manière du maître et s'efforcent de l'imiter jusque dans ses moyens d'exécution. Trop primesautier d'ailleurs pour se prêter à une imitation servile et fournir autre chose qu'une inspiration, son génie absolument original pouvait seulement faire naître et exciter, chez quelques graveurs, le désir de suivre la voie qu'il avait ouverte. Aussi J. Livens, Ferdinand Bol et van Uliet, en cherchant à se conformer strictement aux exemples du maître, restèrent loin de leur modèle et n'obtinrent qu'une médiocre réputation. L'infériorité de ces artistes est particulièrement saillante, lorsque, s'attaquant directement aux inventions du maître, ils tentent de reproduire les beautés qui les distinguent à l'aide de procédés analogues. L'œuvre de Ferdinand Bol ne se compose que

de quinze pièces dans lesquelles il montre à la fois une rare entente du clair-obscur et une prédilection marquée pour la vulgarité des types; sa pointe, assez souple, mais souvent grossière, est toujours dénuée de charme. Jean George van Uliet exagéra encore la laideur des personnages qu'il empruntait aux compositions de Rembrandt ou qu'il puisait dans son propre fonds. La *Résurrection de Lazare*, la plus importante planche qu'il ait signée, ne vaut que par une distribution savante de la lumière, mais ne saurait en aucune façon être mise en parallèle avec la composition analogue inventée et gravée par Rembrandt. Van Uliet est plus à l'aise dans des scènes où les gueux et les mendiants ont les principaux rôles : sa pointe libre retrace avec vérité, mais sans art, ces sujets intimes qui ont si souvent inspiré les peintres hollandais. De ces imitateurs immédiats de Rembrandt, Jean Livens est le moins inhabile; il avait d'ailleurs étudié à côté du maître chez Lastman, et avait une connaissance du dessin inconnue aux artistes que nous venons de nommer. Son travail très pittoresque réussit quelquefois à captiver l'attention, et les planches assez nombreuses au bas desquelles on lit son nom ou son monogramme méritent jusqu'à un certain point l'estime qu'on leur accorde.

A la recherche des sujets d'un ordre peu relevé, à cette prédilection marquée pour les scènes populaires, la Hollande doit un grand nombre d'œuvres intéressantes. Les artistes qui s'adonnèrent à ce genre étaient peintres pour la plupart et trouvaient autour d'eux leurs modèles. Leurs ouvrages nous satisfont, parce qu'ils sont vrais et sincères; il ne faut y chercher ni des aspirations élevées ni une nature riche en aspects imposants; l'imitation servile des sujets les moins nobles suffit à leur tempérament naïf, et l'intérieur d'une tabagie ou d'une guinguette inspire plus habituellement Brauwer ou Ostade

que les scènes de l'Évangile ou les épisodes mythologiques; le genre leur convient mieux que l'histoire.

Adrien Brauwer, qui étudia sur place les mœurs des gueux et des ivrognes, et qui, si l'on en croit les historiens ses compatriotes, travailla dans les cabarets plus souvent que dans son atelier, grava un petit nombre de planches à l'aide d'une pointe habile et colorée. Ce sont les personnages qu'il avait coutume de fréquenter qu'il reproduit sans cesse dans ses eaux-fortes : paysans attablés et fumant, femmes du peuple peu préoccupées des soins du ménage, débauchés des deux sexes que le plaisir séduit plus que le travail et dont la vie se passe en orgies. Bien qu'il n'ait pas mené l'existence aussi gaiement que Brauwer, Adrien van Ostade traita assez volontiers des sujets dans lesquels les gens du peuple jouent le rôle principal; il ne s'en tient pas cependant uniquement à la représentation des scènes de cabaret; il nous transporte également dans l'intérieur des familles: sous un toit de chaume, devant une auberge, en plein air, on voit un père, une mère et des enfants vaquant aux occupations de leur âge; les uns causent, boivent ou fument pendant que les autres se divertissent ou se roulent par terre en criant. Les classes moyennes de la société intéressent plus Ostade que les seigneurs ou les bourgeois; mais le cabaret n'est pas le seul lieu dans lequel il nous fasse pénétrer.

Doué d'un réel talent, il grava un assez grand nombre d'estampes qui plaisent surtout par l'esprit et par la pantomime toujours juste de ses figures. Tantôt gais et joyeux, tantôt pensifs et rêveurs, ses personnages expriment bien exactement les sentiments que l'artiste a entendu leur prêter; leurs gestes sont naturels, leurs physionomies vraies; en un mot, ils agissent et ils vivent. Cet art qui consiste à donner à sa pensée une forme parfaitement saisissable, Adrien van Ostade

le possède à fond, et quand il met en scène une ou plusieurs figures, il imprime à chacune d'elles un accent de vérité où se révèle son originalité et son incontestable supériorité sur la plupart de ses compatriotes qui suivaient la même voie que lui.

Adrien van Ostade est en effet le maître dans ce petit genre de la gravure hollandaise; ses imitateurs demeurent fort loin de lui, et ceux que l'on a coutume de classer à ses côtés, Corneille Dusart et Corneille Bega, ne possèdent ni la même habileté à rendre la physionomie, ni le même esprit dans la pointe. Ces artistes, d'ailleurs, qui se contentaient de copier servilement la nature sans se préoccuper aucunement de l'idéal, échouaient toujours lorsqu'ils avaient à représenter la jeunesse: leurs amoureux, hommes et femmes, sont ridés et laids à faire peur; les enfants qu'ils nous montrent jouant ou se battant sont vieillots et trapus; leur taille seule annonce leur jeune âge.

Quant à la beauté et à l'élégance des types, il ne faut pas s'aviser de les chercher plus dans l'œuvre des élèves que dans celui du maître; jamais les artistes hollandais de cette école ne s'en soucièrent. Les planches de Corneille Dusart rappellent les estampes de Brauwer au moins autant que celles d'Ostade; ses figures, d'une excessive trivialité et souvent lourdes, n'attestent ni un savoir bien sérieux, ni une préoccupation réelle de l'exactitude du dessin. Corneille Bega, dont les ouvrages pourraient, s'ils n'étaient accompagnés d'une signature, être confondus avec ceux de Dusart, demeura également fort inférieur à son maître Ostade. Il aimait à représenter les paysans attablés dans une tabagie, devisant à la porte d'une auberge ou occupés aux soins du ménage; mais sa pointe est presque toujours dure, et les physionomies de ses humbles modèles sont souvent sans expression ou d'une monotonie désespérante.

Une observation doit trouver ici sa place. Nous avons dit que les artistes qui vivaient en Hollande au dix-septième siècle n'avaient en aucune façon souci de la beauté lorsqu'ils dessinaient la figure humaine; à l'appui de cette opinion, nous avons examiné les œuvres d'Ostade, de Brauwer, de Bega et de Dusart, et l'on ne nous contredira pas lorsque nous avancerons qu'il est rare de trouver dans les estampes de ces petits maîtres trace d'un effort quelconque pour s'élever au-dessus de la brutale réalité. Une image littérale leur suffit, et, pour eux, l'art consiste dans une imitation scrupuleuse des types les plus vulgaires.

En revanche, dans cette contrée où la beauté de la forme semblait inconnue ou du moins indifférente, toute une catégorie de graveurs qui se servaient indistinctement et avec une habileté égale de la pointe et du pinceau, touchèrent de près à la beauté lorsqu'ils dessinèrent des animaux. Autant, dans le premier cas, ils se montraient insouciants dans le choix de leurs modèles, autant, dans le second, tout en demeurant réalistes, ils cherchaient à représenter les chevaux, les bœufs ou les moutons dans leurs allures les plus nobles.

Paul Potter, qui, comme graveur d'animaux, mérite d'être mis au rang des maîtres, naquit à Enkhuisen en 1625; il fut baptisé le 20 novembre de cette année, et ce fut son père, Pieter Potter, qui lui enseigna les premiers éléments de l'art. Quelques historiens affirment que des peintres dont le nom est à peine connu de nos jours, B. Lepetit et Jacob de Weth, dirigèrent également Paul Potter à ses débuts, et lui donnèrent quelques leçons : nous ne pouvons vérifier l'exactitude de ces assertions; mais ce qu'il nous est permis d'assurer, c'est que l'influence que ces inconnus exercèrent sur l'artiste hollandais dut être assez médiocre, car il est certain qu'aucun des peintres qui ont précédé Paul Potter n'a apporté à la repré-

sentation des animaux cette scrupuleuse exactitude qui a valu à ce maître une réputation bien justifiée. Une contemplation constante de la nature, une perpétuelle étude des mœurs des animaux, amenèrent Paul Potter à surprendre les attitudes les plus habituelles de ces bêtes qui paissaient dans les riches pâturages de son pays natal. Toujours le crayon à la main, le

Paul Potter. — Vaches au repos

peintre-graveur allait chercher ses modèles dans la campagne qui entourait Harlem, et, riche de croquis exécutés dans les champs avec une rare précision, il s'enfermait dans son atelier et travaillait sans relâche aux tableaux ou aux eaux-fortes qui devaient transmettre son nom à la postérité.

Paul Potter n'avait que dix-huit ans lorsqu'il signa en 1643 la première eau-forte qui porte son nom tout au long, *le Vacher*, et l'année suivante il mit au jour *le Berger*. Ces deux planches, les plus importantes de son œuvre si l'on a égard à la dimension, ne suffiraient pas à expliquer la réputation

du maître; quelque savamment dessinés que soient les animaux et les plantes qui en forment les premiers plans, elles témoignent encore d'une certaine inexpérience et d'une connaissance imparfaite du procédé. Ce fut après un temps d'arrêt pendant lequel Paul Potter exécuta ses tableaux les plus célèbres, que son talent de graveur se révéla d'une façon complète : en 1650, il mit au jour le *Zabucaïa* et *Différents Bœufs et Vaches*, qui attestent une science de dessin qui n'a pas été surpassée, et en 1652 il publia cette suite de cinq pièces dans laquelle il passa en revue plusieurs races de chevaux, depuis l'élégant coursier jusqu'au cheval de labour usé par la fatigue et condamné à mourir à la peine.

Dans ces planches qui forment en réalité l'œuvre gravé de Paul Potter, le maître s'est montré supérieur à tous ceux de ses compatriotes qui se sont exercés dans le même genre que lui ; en dessinant sur le cuivre un animal, il est parvenu à donner le type de l'espèce tout entière; sa pointe, devenue souple et docile, ne résiste plus à la main qui la dirige, et dessine la forme dans ce qu'elle a de plus particulier et de plus précis. Paul Potter, qui avait épousé la fille d'un architecte de la Haye, Adriane Balckeneynde, le 3 juillet 1650, mourut à Amsterdam le 17 janvier 1654; il avait à peine vingt-neuf ans.

Nicolas Berghem, qui naquit à Harlem une année avant Paul Potter, en 1624, partage avec son contemporain la première place parmi les artistes qui dans leurs eaux-fortes, comme dans leurs tableaux, étudièrent avec suite les animaux domestiques. Les maîtres de N. Berghem furent nombreux : après avoir reçu les leçons de son père, il fréquenta les ateliers de J. van Goyen, de Nicolas Moojaert, de Pierre Grebber et de Jean-Baptiste Weenix. Cet enseignement multiple et divers n'ôta rien à l'originalité du talent de Berghem; il sut

profiter des exemples qu'il avait eus sous les yeux dans son enfance, mais son œuvre peint ou gravé accuse un sentiment de la nature bien personnel : les cinquante-trois planches que l'on connaît de lui attestent un savoir réel et une rare souplesse. Si l'on voulait donner un spécimen parfaitement significatif de son talent, deux planches de l'œuvre de Berghem suffiraient : *le Joueur de cornemuse* et *l'Homme monté sur un âne*. Il gravait avec propreté et finesse, et ses estampes, celles-ci surtout, possèdent les mêmes qualités que ses peintures. Il encadrait ses compositions, où les bêtes sont dessinées avec plus de correction que les personnages qui les accompagnent, de paysages habilement inventés. Sa pointe délicate dessinait avec précision le feuillage; elle ménageait la lumière sur les parties que le jour frappe directement; les ombres ne sont jamais confuses, ni traitées négligemment; l'air circule partout; une atmosphère pure enveloppe les animaux et donne la vie aux êtres ou aux arbres qu'elle inonde. Nicolas Berghem, qui avait peint un assez grand nombre de tableaux, qui avait fait dans ses eaux-fortes preuve d'un labeur incessant et d'un savoir véritable, mourut à l'âge de cinquante-neuf ans, le 18 février 1683.

Adrien van de Velde montra de fort bonne heure des dispositions heureuses pour le dessin. A l'âge de quatorze ans il grava quatre eaux-fortes : *le Berger et la bergère avec leur troupeau*, la *Porte du bourg*, une *Halte de chasseurs*, et le *Paysan à cheval*, qui dénotent déjà une expérience des conditions de l'art bien rare chez un jeune homme, mais qui seraient insuffisantes à justifier la réputation dont il jouit aux yeux des amateurs d'estampes. La *Brebis* et les *Deux Moutons* que van de Velde a gravés deux ans avant sa mort, arrivée en 1672, donnent une bien plus juste idée de son savoir et de son goût; sa pointe, qui, dans ses premiers ouvrages, était

quelquefois un peu lourde et toujours sans agrément, est ici souple et colorée; le dessin des animaux est d'une précision très grande, et les dernières eaux-fortes de van de Velde témoignent d'un très grand progrès sur les gravures qu'il exécuta dans sa première jeunesse.

Autant fut sédentaire la vie des artistes que nous venons de nommer, autant fut agitée l'existence de Thierry Stoop, qui, bien que né dans les Pays-Bas et ayant toujours conservé le goût particulier aux artistes de son pays natal, travailla successivement en Portugal, en Angleterre et en Hollande. La suite de chevaux qu'il publia en 1651 nous paraît devoir être regardée comme la meilleure production de sa pointe. On retrouve dans ces douze estampes une habileté singulière à joindre les travaux de l'eau-forte à ceux de sa pointe sèche, habileté peu commune à ses compatriotes; souvent le dessin est lourd, mais il est toujours précis et savant. Dans les planches relatives au voyage de *Catherine*, *infante de Portugal*, *allant épouser Charles II*, *roi d'Angleterre*, Stoop a montré une entente de la composition inconnue à la plupart de ses contemporains. Dans ces solennités, l'artiste hollandais semble avoir oublié ses études premières, pour se conformer exclusivement aux exigences particulières à ce genre de sujets. Aux innombrables figures qui composent le cortège royal ou qui assistent en curieux aux différents épisodes de ce voyage, il a su donner une vivacité d'allure qui rappelle les travaux analogues de Stefano della Bella ou de notre compatriote Jacques Callot. Sa pointe, accoutumée jusque-là à reproduire scrupuleusement la forme des chevaux ou d'autres animaux, a acquis de la souplesse et de la légèreté lorsqu'elle a eu à traiter des sujets compliqués et très vastes; et l'artiste qui, dans son pays et à l'exemple de ses contemporains, s'exerçait uniquement à représenter les animaux qui paissaient dans les

pâturages de la Hollande, s'est complètement transformé le jour où les circonstances l'ont amené à donner à son talent une direction nouvelle.

Philippe Wouverman, né à Harlem en 1620, mourut dans la même ville en 1668; il ne quitta jamais sa ville natale. Ses peintures, exécutées avec une excessive précision, dénotent une nature patiente et difficile à satisfaire; chaque partie de ses tableaux est traitée avec un soin minutieux, trop minutieux peut-être, et la Hollande ne possède pas d'artiste de talent qui ait semblé plus exigeant pour lui-même. Aussi l'unique eau-forte que Bartsch donne à Philippe Wouverman nous paraît-elle devoir être examinée avec soin avant d'être comprise dans l'œuvre de ce peintre habile. Ce cheval rompu aux dures fatigues est dessiné avec talent; l'inexpérience dans l'exécution ne nuit pas à la justesse des formes: malgré son apparence négligée, cette planche est digne de l'attention sérieuse des artistes; mais si l'on tient à l'attribuer à Philippe Wouverman, il faut reconnaître que ce n'est là qu'un croquis bien sommaire et qui n'est pas fait pour augmenter la réputation du maître hollandais.

Karel Dujardin, né à Amsterdam en 1635, affectionnait la vie des champs. Tant qu'il demeura dans son pays, il fut un des disciples les plus studieux de Nicolas Berghem; il confia au cuivre nombre d'animaux dont il nous fait connaître les habitudes, dont il souligne le tempérament. Paresseux et grossiers, les uns dorment d'un sommeil profond, étendus sur le dos ou vautrés dans la fange; les autres, accoutumés au travail ou moins indolents, ruminent ou broutent l'herbe de la prairie. La pointe de Karel Dujardin est nette; les contours sont indiqués avec finesse, et dans les œuvres de ce maître rien ne trahit jamais la lassitude ou la peine. Un jour, sous prétexte d'accompagner un ami qui part pour

Livourne, Karel Dujardin s'embarque et fait route vers l'Italie. La vue des montagnes et les horizons de la campagne romaine l'impressionnent et le captivent, et peintre d'animaux dans sa patrie, il devint paysagiste en Italie. Ses paysages ne manquent pas d'ampleur, et certains d'entre eux donnent une idée assez exacte des riches contrées représentées ; sa pointe, toutefois, est assez rebelle aux compositions de style, et, dans cet artiste hollandais dépaysé et pour ainsi dire transformé, on retrouve encore l'habitant d'Amsterdam accoutumé dès l'enfance à retracer fidèlement ce qu'il voyait, sans se préoccuper de l'ennoblir ou de l'idéaliser.

Si l'on voulait seulement rappeler succinctement les œuvres des peintres-graveurs hollandais qui s'appliquèrent particulièrement à représenter des animaux, on serait entraîné fort loin, et il n'y aurait pas grande utilité pour l'art lui-même. Sans doute plusieurs artistes que nous n'avons pas même nommés, tels que Roos et Marc de Bye, donnèrent encore, dans le genre particulier qu'ils avaient adopté, des preuves d'une habileté réelle et d'un rare savoir; mais ils n'égalèrent pas ceux auxquels nous avons consacré quelques lignes, et il nous paraît préférable de ne désigner à l'attention que les maîtres et de passer sous silence les élèves qui n'ont su occuper dans l'histoire de l'art qu'un rang secondaire.

A côté des graveurs qui se consacraient à l'étude des animaux, doit trouver place une série de paysagistes et de peintres de marine qui maniaient la pointe avec la même dextérité que le pinceau, et qui laissèrent des ouvrages tout à fait remarquables. Ici encore nous ne parlerons que des maîtres, et nous placerons à la tête de ceux-ci Jacques Ruysdael, qui, comme graveur aussi bien que comme peintre, a droit à l'admiration de la postérité. Jacques Ruysdael ne connut pas l'Italie et ne quitta guère la ville de Harlem, qui l'avait vu naître vers 1635.

Cet artiste, dont nous n'avons pas à apprécier ici le haut savoir comme peintre, a gravé quelques eaux-fortes dignes assurément d'autant d'estime que ses tableaux. Elles sont traitées librement et dessinées avec une science, une fermeté singulières.

Avant Ruysdael, nul n'avait indiqué d'un trait plus fidèle la forme des arbres ni détaillé le feuillage avec plus de netteté, sans se noyer dans le détail. Sagement répartie, la lumière éclaire franchement les plans que le soleil frappe; dans les ombres, c'est le même soin, la même préoccupation du vrai, la même intelligence du juste. La couleur chaude de ses tableaux se retrouve dans ses eaux-fortes, et, pour choisir dans son œuvre gravé, d'ailleurs bien peu considérable, deux planches résumant son talent dans ce qu'il a de plus élevé, nous recommanderons le *Champ de blé* et les *Voyageurs*, estampes de haute valeur qui peuvent être regardées comme les spécimens les plus significatifs de l'art du paysagiste dans les Pays-Bas.

Antoine Waterloo ne quitta pas non plus la Hollande et s'écarta peu des environs d'Utrecht, où il était né. Contrairement à la plupart des artistes dont nous venons de parler, il acquit comme graveur plus de réputation que comme peintre. Cette réputation nous paraît même un peu exagérée. Sa pointe est monotone, et, malgré le soin qu'il prit de relever, à l'aide du burin, certaines parties de ses planches, il ne réussit pas à leur donner un effet bien agréable. Les sites que Waterloo a retracés sont d'ailleurs peu variés et souvent de médiocre intérêt : un coin de forêt coupée par une allée tortueuse, un moulin perché sur un torrent, une chaumière qu'ombragent quelques arbres, tels sont les côtés de la nature que l'artiste affectionnait et qu'il aimait à représenter; jamais il ne s'appliqua à rendre les horizons sans fin de la Hollande, ni ces

prairies immenses, si riches et si peuplées, qu'arrosent et que fertilisent d'innombrables canaux.

Si J. Ruysdael et A. Waterloo se contentèrent des modèles que leur offrait leur patrie, quelques autres artistes hollandais eurent le désir de voyager et dirigèrent leurs pas vers l'Italie. A cette émigration, Jean Both, le plus célèbre de ces exilés volontaires, dut le surnom de Both d'Italie. Il naquit à Utrecht en 1610. Il parcourut, en compagnie de son frère André Both, avec lequel il travailla presque toujours, la France d'abord, puis l'Italie, où il fit un très long séjour. N'est-il pas curieux de remarquer que ce fut à travers les ouvrages d'un artiste français, de Claude Gellée, dit le Lorrain, que Jean Both se prit d'affection pour la nature italienne? Mais les eaux-fortes du maître hollandais, bien moins que ses tableaux, trahissent l'influence de notre illustre compatriote. Dans ses estampes, on sent qu'il reçut ses impressions directement de la nature. Aussi est-ce avec un sentiment très sincère qu'il grava ces vastes horizons bornés par de hautes montagnes, égayés par de grands arbres et par des fabriques demeurées historiques. Sa pointe pittoresque s'accommodait des accidents de terrain, et la beauté imposante des paysages qui se déroulaient devant ses yeux lui fit rencontrer le style, l'amena à se préoccuper des lignes nobles et sévères, et le sépara ainsi de la plupart des paysagistes de la Hollande. Guillaume de Heusch suivit l'exemple de son maître Jean Both, et alla, comme lui, chercher ses modèles en Italie. Sa pointe adroite et spirituelle rendit la nature de ce pays avec vérité et précision, mais l'artiste hollandais ne sut jamais se défaire complètement de la manière propre à ses compatriotes; il transporta dans la campagne de Rome les procédés en usage aux environs d'Utrecht, et, s'il profita des conseils de Jean Both pour l'exécution matérielle de ses

planches, il ne tira pas du long séjour qu'il fit en Italie le même profit que son maître.

Herman Swanevelt, qui passa également la plus grande partie de sa vie en Italie, céda à l'élan donné par Claude le Lorrain et s'inspira directement des leçons de ce maître; ses eaux-fortes se ressentent de cet enseignement, mais elles pèchent par une exécution monotone et froide.

Si les rares forêts et les immenses prairies de la Hollande ont eu des interprètes enthousiastes, la mer en a également suscité, et ce sont encore des peintres en réputation qui se montrèrent les plus habiles graveurs de marines. Louis Bakhuysen, né à Embden en 1631, ne songea que fort tard, si l'on en croit ses biographes, à s'exercer à la gravure; ses estampes dénotent la fatigue et ne rappellent en aucune façon ses tableaux. Autant ceux-ci sont limpides de ton et scrupuleusement étudiés, autant ses eaux-fortes sont pesantes et peu transparentes; les derniers plans sont trop sommairement tracés, et le dessin même des vaisseaux soulevés par les flots n'a plus cette précision que présentent les peintures du même artiste : ce sont des œuvres séniles incapables d'accroître en quoi que ce soit la célébrité du peintre hollandais. Isaïe van de Velde, qui s'exerça dans le même genre que Bakhuysen, et qui grava des ports de mer encombrés de vaisseaux ou des canaux gelés sillonnés de toutes parts par des patineurs, employait un procédé qui enlevait un certain charme à ses planches. Après avoir tracé à l'eau-forte son dessin, il le recouvrait de travaux au burin qui ôtaient toute fraîcheur au croquis primitif; son burin monotone imprimait d'ailleurs une valeur égale à tous les plans, enlevait tout charme à ses compositions inventées avec goût et souvent heureusement disposées. Pierre Bout, dont la pointe très fine a réussi à représenter fort agréablement les villages bordés par la mer

et apparaissant à l'horizon, dessinait d'une façon peu correcte et plaçait au premier plan de ses marines des figures pesantes et souvent banales. Il s'entendait toutefois à établir un effet, et les cinq ou six planches qu'on lui attribue peuvent être mises, parmi les gravures publiées en Hollande, au nombre de celles qui donnent une idée fort juste de la mer du Nord. René Nooms, généralement connu et désigné dans les catalogues sous le surnom de Zeeman (marin), naquit à Amsterdam vers 1612. Épris d'une ardente passion pour la peinture de marine, il fit plusieurs longs voyages en qualité de simple matelot, pour mieux jouir de la vue de la mer; il entendait ainsi étudier plus à fond les caprices, les allures, les aspects si divers du mobile élément, et connaître d'une façon plus complète la construction des navires et les secrets sans nombre des bâtiments qui servent à la guerre ou au commerce. C'est à cette éducation particulière que ses estampes doivent un cachet de vérité que peu d'ouvrages du même genre possèdent au même degré. Aussi les vaisseaux de toute nature qu'il dessina, qu'il peignit ou qu'il grava, peuvent être consultés avec fruit par l'écrivain qui voudrait faire l'histoire du matériel de la marine au dix-septième siècle, et, si le curieux ne reconnaît dans les estampes de Zeeman ni une grande entente de l'effet ni un charme pénétrant dans l'exécution, l'historien en fera grand cas pour l'enseignement qu'il en pourra retirer et pour les informations précises que l'artiste lui aura conservées.

Tandis que, suivant l'exemple de Rembrandt, les peintres hollandais se livraient avec ardeur à la gravure à l'eau-forte, et ne confiaient à personne le soin de fixer dans le métal les compositions qu'ils avaient inventées ou les sites qui les avaient particulièrement frappés, à côté d'eux se formait et grandissait une école de graveurs qui laissa, elle aussi, une trace

profonde de son existence. Les artistes qui formèrent cette école rivale ne se faisaient pas une règle absolue de traduire et de multiplier uniquement des œuvres inventées par autrui; mais le plus souvent ils recherchaient les peintures justement célèbres de leurs contemporains, et apportaient dans l'interprétation des ouvrages qu'ils copiaient un tel savoir, que, à travers ces traductions intelligentes, les qualités du maître subsistaient tout entières. Cette école de gravure, qui faisait usage du burin plus habituellement que de la pointe, ne se constitua en Hollande qu'au milieu du dix-septième siècle. La famille des de Passe, Crispin le vieux, Crispin le jeune, Simon et Madeleine, donnèrent aux nombreux ouvrages qu'ils mirent au jour un aspect agréable et coloré qui a assuré à leurs noms une renommée de bon aloi. Dans des sujets de tout genre, où tour à tour ils font des emprunts à la Bible, à la Fable ou à l'histoire, les membres de cette famille ont témoigné d'un savoir et d'une facilité d'agencement que peu d'artistes de cette époque ont possédés au même degré. Les portraits très nombreux au bas desquels on lit le nom de de Passe sont dessinés avec talent, et n'était la monotonie du travail qui rend avec la même scrupuleuse exactitude le moindre détail de l'ajustement et la face même du personnage représenté, on serait tenté de classer ces artistes parmi les portraitistes les plus expérimentés de la Hollande. Un ouvrage important, le *Manége royal* de Pluvinel, contient un grand nombre de planches dessinées en même temps que gravées par Crispin de Passe le jeune. Cette série d'estampes retraçant les différentes phases de la carrière du cavalier, depuis le jour où il est placé pour la première fois sur un cheval, jusqu'au moment où il parvient à le dompter, peut être rangée au nombre des productions les plus intéressantes de l'artiste hollandais : ici le graveur a

prouvé qu'il possédait à fond la connaissance du cheval, et qu'il avait fait de la physionomie humaine une étude assez complète pour être capable de donner aux personnages qu'il mettait en scène leur attitude réelle et l'expression exacte de leur visage.

C'est au moment où Crispin de Passe exécutait ses meilleurs ouvrages, qu'il faut placer les commencements de Henri Goltzius. Celui-ci, à ses débuts, se montra timide et rechercha la finesse et la précision. Il s'exerçait en copiant les maîtres, comme Albert Dürer, et rivalisait de fini avec le grand artiste allemand. Quelques portraits et plusieurs planches de costumes dénotent une connaissance approfondie du dessin et méritent de prendre place dans les collections bien choisies. Plus tard, aussitôt qu'il sentit que le métier de graveur n'avait plus de secret pour lui, il prit une allure indépendante et mit au jour les planches les plus extravagantes que jamais imagination ait conçues. A l'aide de tailles larges, espacées et à peine croisées, il chercha à rendre des compositions compliquées, qui n'offraient de particulier qu'un pédantisme insupportable. Or cette exagération des formes, rendues avec une exagération non moins grande du burin, aboutit à de tristes résultats. Goltzius y gagna sans doute la réputation d'un des plus savants burinistes de la Hollande; mais, par un juste retour de l'opinion, il perdit à cette malencontreuse transformation celle de dessinateur fin et correct que ses premiers ouvrages lui avaient value. Le plus regrettable, c'est que sa manière fit école. En effet, les procédés sommaires dont il faisait usage séduisirent quelques-uns de ses contemporains, et des graveurs avides de nouveauté, désireux d'obtenir une réputation facile, furent attirés par ces extravagances et se firent ses imitateurs serviles. Henri Goltzius devint chef d'école, et les élèves qu'il dirigea, qu'il inspira

du moins, s'attachèrent à imiter les estampes de sa seconde manière plutôt qu'à copier les planches gravées à ses débuts; ils tenaient à conquérir vite une certaine notoriété, sans se

Costume. — Gravure de H. Goltzius.

demander si cette réputation facilement acquise ne l'était pas au détriment de l'art.

Parmi les imitateurs de Goltzius les plus enthousiastes, nommons Jean Saenredam et Jean Müller. Il n'est guère pos-

sible de pousser plus loin que ces artistes l'habileté matérielle et de produire en gravure des tours de force plus extraordinaires. Vaincre des difficultés en apparence insurmontables, tel paraissait être leur idéal, et cette préoccupation constante de faire parade de leur savoir comme burinistes absorba la meilleure part de leur temps. Ils se souciaient peu de ce qui est simple et beau, c'est pourquoi ils copièrent les inventions maniérées de Barthélemy Spranger, le peintre le plus extravagant de l'école, de préférence aux compositions plus sages de certains de leurs compatriotes. Jean Saenredam aurait pu d'ailleurs se passer du secours d'autrui ; il dessinait lui-même avec une certaine correction, et les planches qu'il grava d'après ses propres dessins méritent plus d'attention que celles dont il emprunta les motifs à ses contemporains. Il en est de même de Jean Müller, qui, à ses heures, sait être simple, pourvu toutefois qu'il n'interroge ni les œuvres de Spranger, ni celles du sculpteur Adrien de Vries, et qu'il n'use que de ses ressources personnelles.

Jacques Matham, autre élève de Goltzius, ne se contenta pas des leçons de son maître. Il fit un long séjour en Italie et reçut à Rome quelques conseils de son compatriote Corneille Bloemaert. S'il gagna à cette éducation nouvelle de perdre le goût des sujets compliqués, des formes pédantesques, il compromit son originalité en subissant l'influence de talents divers. Exécutées tantôt d'après le Josépin, tantôt d'après Zuccaro, quelquefois même d'après Raphaël et Titien, ses estampes rendent avec une monotonie énervante les ouvrages de ces artistes, et ne possèdent aucune qualité saillante. N'étaient les portraits qu'il grava et dans lesquels la physionomie est toujours étudiée avec soin, son œuvre n'aurait pas grande valeur. Jacques Matham, qui avait épousé la fille de Goltzius, grava plusieurs planches d'après son beau-

père, mais il apporta dans ses travaux une certaine retenue qu'on ne retrouve guère chez ses contemporains.

Henri Hondius ne suivit pas l'exemple de son compatriote J. Matham; il ne quitta que fort peu la Haye, sa ville natale. Il y dirigea pendant cinquante ans un atelier où se formèrent nombre d'artistes. Sa manière personnelle est sèche et dure, mais il n'est pas toujours facile de distinguer les planches qu'il grava lui-même de celles dont il surveilla seulement l'exécution. Le monogramme de H. Hondius, formé d'un grand et d'un petit H (Hh.) se retrouve sur beaucoup de planches, accompagné de la seule mention *excudit*, qui semble indiquer que l'artiste était aussi bien éditeur que graveur. Quant à la classification qu'on a cherché à établir entre les œuvres dues au burin de Henri Hondius le vieux et de Henri Hondius le jeune, nous ne saurions suivre les historiens qui se sont engagés dans cette voie. Pour qu'il soit possible de définir une manière, il est indispensable qu'elle soit nettement accusée; or ce n'est pas le cas pour les estampes signées Henri Hondius, qui n'offrent aucun caractère bien personnel.

Si la gravure au burin fut cultivée en Hollande durant une période assez longue par des artistes fort attentifs à montrer leur habileté à couper le cuivre, ou par des hommes qui allaient hors de leur pays chercher leurs modèles, et qui, dans ces excursions, compromettaient leurs qualités natives, un moment vint où cet art occupa en Hollande une place si considérable, que les pays voisins eurent le droit d'en être jaloux. Au milieu du dix-septième siècle, une école nationale de peinture se fonda, école dont Rembrandt était l'inspirateur et le chef; au même moment surgirent des graveurs qui reproduisirent avec talent les compositions de leurs compatriotes et qui répandirent au loin la réputation de ceux auprès desquels ils vivaient et dont ils suivaient les préceptes. Pierre Soutman,

né à Harlem vers 1580, qui avait fréquenté l'atelier de Rubens et qui grava avec habileté un certain nombre de peintures de ce maître, semble avoir imprimé une direction à cette nouvelle école de gravure. Son travail est particulier : il n'a rien de régulier ; les tailles ne sont pas menées avec la symétrie habituelle aux graveurs au burin. Pierre Soutman se sert d'ailleurs souvent de l'eau-forte, et sait marier la pointe avec le burin de façon à contrefaire, pour ainsi dire, les touches du pinceau et à donner l'aspect même de la peinture qu'il reproduit. Il avait commencé d'ailleurs par être peintre, et plusieurs portraits signés de son nom se conservent encore dans les galeries publiques ou privées ; l'artiste, lorsqu'il eut renoncé à la peinture pour se livrer exclusivement à la gravure, n'eut garde d'oublier ce qu'il avait appris dans sa jeunesse, et ses travaux de l'âge mûr se ressentent de cette forte éducation qui manque trop souvent aux graveurs de profession.

Pierre Soutman attira autour de lui un certain nombre d'élèves désireux d'imiter sa manière et de partager ainsi ses succès. Parmi les artistes les plus célèbres qu'il aida de ses conseils, il faut ranger Jonas Suyderoef, né à Leyde vers 1600. Celui-ci emprunta à P. Soutman la pratique dont il avait été un des premiers à faire usage, pratique dans laquelle l'eau-forte, ne jouant qu'un rôle secondaire, servant seulement à préparer la planche, disparaît presque complètement lorsque le burin a rempli son office. L'œuvre de Jonas Suyderoef est recherché surtout à cause des portraits qu'il contient. Rubens, Rembrandt et Frans Hals furent les maîtres auxquels il s'adressa de préférence, et les peintures auxquelles il fit appel donnent une idée de son goût. Vivant à côté de ces peintres, il profita amplement des avis qu'ils ne lui épargnèrent pas, et ses ouvrages s'en ressentent. Son burin rendait avec une extrême précision les tableaux qui lui étaient soumis, et, dans

ses traductions intelligentes, Jonas Suyderoef donnait à la physionomie la part importante qui lui revient. Outre les portraits de *René Descartes*, d'après Fr. Hals; de *Swalmius*, d'après Rembrandt; de *Maximilien, archiduc d'Autriche*, d'après Rubens, et de *M. Zuerius Boxhornius*, d'après Dubordieu, qui justifient pleinement la réputation dont jouit le graveur hollandais, il signa une planche qui eût suffi à le classer parmi les maîtres. La *Paix de Munster*, estampe de grande dimension qui ne comprend pas moins de soixante personnages réunis dans une salle, peut compter parmi les ouvrages les plus considérables que l'art de la gravure ait produits. Le tableau original de Terburg, que Suyderoef eut devant les yeux lorsqu'il exécuta cette planche fameuse, est aujourd'hui conservé à Londres dans la Galerie nationale, et il est aisé de se rendre compte du talent déployé par le graveur devant cette œuvre excellente. A l'exemple du peintre qui l'avait inspiré, il s'était préoccupé avant tout d'éviter la monotonie et de donner à chacun la physionomie qui lui convenait. De ces soixante têtes occupées à la même action, animées d'une pensée unique, il n'y en a pas une qui soit banale ou insignifiante et qui n'accuse un tempérament bien personnel; l'estampe est en tout point digne du tableau qu'elle retrace, et c'est là un des plus grands éloges qu'on en puisse faire.

Corneille Visscher, qui naquit en Hollande vers 1610, est encore un élève de Pierre Soutman. Plus que Suyderoef, il s'éloigna de la manière de son maître; souvent, laissant de côté l'eau-forte, il attaquait directement le cuivre avec le burin. A ses débuts, il grava d'une façon assez sèche, et ses premières planches rappellent les estampes les plus faibles d'un artiste polonais qui séjourna longtemps en Hollande, Jérémie Falck. Sa manière, toutefois, se modifia rapidement, et son talent ne tarda pas à se manifester dans toute sa force,

On connaît un des premiers ouvrages de C. Visscher, exécuté encore dans l'atelier de son maître, c'est le *Portrait de Pierre Scriverius*, qui est signé : *Corn. Visscher sculpsit, P. Soutmanno dirigente*. L'influence du maître apparaît clairement dans cette estampe, mais on pressent déjà une individualité puissante qui ne tardera pas à se révéler.

L'œuvre de Corneille Visscher est très considérable, et les pièces remarquables y sont en grand nombre. Le *Marchand de mort-aux-rats* et la *Fricasseuse* sont de véritables chefs-d'œuvre. Jamais on n'a manié le burin avec plus de souplesse, et jamais on n'est parvenu non plus à lui faire mieux dire ce que l'on entendait exprimer; les chairs sont traitées à l'aide de tailles précises qui suivent le sens de la forme, et les étoffes ou les accessoires sont indiqués largement de façon à donner à la physionomie des personnages mis en scène toute l'importance qu'elle réclame. Il n'est que juste de rappeler en outre que ces deux compositions ont été gravées par Corneille Visscher d'après ses propres dessins, et que l'inventeur est ici tout à fait à la hauteur du graveur. Ces planches, bien agencées, disposées avec goût, méritent d'occuper une fort bonne place dans les cabinets où les œuvres excellentes sont seules admises. Dans ses portraits, le graveur hollandais se montre encore très supérieur à ses contemporains. Les plus beaux portraits que Corneille Visscher ait gravés ont été également dessinés par lui : ce sont ceux de *Guillaume de Ryck*, d'*André Winius* et de *Gellius de Bouma*, œuvres hors ligne qui suffiraient à donner de son talent une haute idée. L'artiste, coloriste puissant et clair autant que dessinateur fin et distingué, sut profiter des exemples de ses prédécesseurs, et s'approprier, dans leur manière, ce qui lui paraissait particulièrement estimable; mais il fut supérieur à la plupart d'entre eux, et il eut le mérite bien rare d'imprimer à toutes les planches qu'il exécuta

un cachet tellement personnel, qu'on les reconnaît aisément, même lorsqu'elles ne portent pas de signature. Cette supériorité lui valut en même temps l'honneur d'attirer autour de lui quelques élèves qui suivaient avec docilité son enseignement et qui s'efforçaient de se rendre familiers les procédés dont il avait su tirer un si excellent parti.

Parmi les élèves qui firent le plus d'honneur à Corneille Visscher, il faut compter Corneille van Dalen, qui grava plusieurs planches de sa composition et quelques portraits fort beaux. Son burin, d'une grande souplesse, était mené avec régularité, et la disposition symétrique des tailles ne nuisait en aucune façon à la justesse de la forme et à la précision du dessin. Les portraits de l'*Arétin*, de *Boccace* et de *Giorgion* peuvent être considérés comme les meilleurs ouvrages que van Dalen ait gravés. Ces planches excellentes sont dignes d'être proposées comme modèles aux artistes désireux de se livrer à la gravure; le dessin en est aussi soigné que l'exécution matérielle, et elles se distinguent par un charme de coloris fort rare. Pour produire une planche digne d'attirer l'attention, Corneille van Dalen avait besoin d'un bon modèle ou de la nature elle-même; en présence d'un ouvrage sans valeur, son travail devenait monotone et sec; son rôle d'interprète lui faisait un devoir de respecter le tableau ou le dessin qu'il avait sous les yeux, et l'œuvre médiocre était retracée avec une déplorable fidélité. Lorsque, au contraire, il se trouvait en face d'œuvres dues au pinceau de Rubens, de Flinck ou de Titien, ou de toiles exécutées par lui-même, guidé par une œuvre flattant son regard et son goût, ou répondant à ses propres instincts, il traduisait avec conscience et habileté les peintures de ses contemporains ou les siennes, et se montrait le digne élève de son maître Corneille Visscher.

Abraham Blootelingh sortit de la même école que C. van

Dalen, et reçut également les conseils de Corneille Visscher. Il naquit à Amsterdam en 1634. Son œuvre est considérable; il est plus varié que ceux des artistes précédents, en ce sens du moins qu'il contient des planches, tant en manière noire qu'à l'eau-forte et au burin, représentant des portraits et des sujets de toute sorte. Blootelingh grava tantôt d'après son propre dessin, tantôt d'après les tableaux de ses contemporains : dans aucun des genres qu'il cultiva, il n'atteignit le premier rang. Ses eaux-fortes sont médiocres; ses planches au burin, sauf le portrait du peintre Gov. Flinck, qui est une œuvre hors ligne, ne valent pas beaucoup mieux : les demi-teintes sont répandues partout également; aucun point lumineux ne vient égayer les physionomies ou signaler clairement les parties intéressantes de l'œuvre; tout est exécuté avec soin, gravé avec talent, mais la touche juste qui termine l'œuvre, en même temps qu'elle accuse le tact de l'artiste, fait habituellement défaut. Il en est de même de la plupart des estampes en manière noire que Blootelingh mit au jour. Jusqu'au moment où il alla en Angleterre s'exercer d'après les peintures de Peter Lely et de quelques autres portraitistes habiles, sa facture était pesante, sans harmonie et sans souplesse. Les tableaux qu'il copia à Londres répondaient mieux sans doute à ses aptitudes que les œuvres qu'il avait copiées dans son pays : aussi son talent comme graveur en manière noire ne se révéla-t-il sérieusement qu'assez tard, lorsqu'il eut séjourné en Angleterre. Après avoir vécu longtemps à Londres, il revint à Amsterdam et mourut dans cette ville.

A la fin du dix-septième siècle, les graveurs de talent deviennent de plus en plus rares en Hollande. On compte encore, il est vrai, quelques ouvriers adroits, mais ce sont des ouvriers et non des artistes; l'habileté prodigieuse que Rembrandt avait montrée dans les genres les plus divers, que déployèrent

ensuite ses imitateurs et les burinistes, à la tête desquels il n'est que juste de placer Corneille Visscher, se réduit peu à peu à rien. Il faut cependant nommer encore Romyn de Hooghe, peintre, dessinateur et graveur à l'eau-forte d'une incomparable fécondité, à qui on doit une quantité considérable d'estampes de toute espèce : batailles, cérémonies, costumes, portraits, tous les genres furent traités par cet artiste doué d'une imagination exceptionnelle, mais dépourvu de goût et dessinateur peu exact. Dans plusieurs planches ayant trait aux événements politiques de son temps, Romyn de Hooghe eut recours à l'allégorie et inventa des compositions immenses dont le sens est souvent difficile à saisir, même pour les hommes le mieux au fait de l'histoire des Pays-Bas; n'ayant pas une grande netteté dans les idées, ni peut-être une conviction bien arrêtée, il ne pouvait retenir la fougue de son tempérament et devenait facilement diffus. Sa pointe monotone ne savait pas éviter la confusion, et les événements les plus vulgaires étaient rendus avec les mêmes moyens que les scènes les plus tragiques ou les combats les plus acharnés. Beaucoup moins habile dans le maniement de la pointe que Romyn de Hooghe, Jean Luyken avait, lui aussi, une imagination ardente et une rare facilité d'exécution; mais son travail était lourd et monotone, et les planches qui portent son nom manquent d'harmonie et quelquefois de correction dans le dessin. La Bible publiée par Pierre Mortier, qui passe pour l'ouvrage le plus important auquel J. Luyken ait collaboré, est, en effet, remplie d'estampes gravées par cet artiste; ces planches, composées facilement, mais exécutées avec une froideur extrême, n'autorisent pas à ranger J. Luyken parmi les maîtres, et peuvent tout au plus expliquer la réputation dont il jouit de son temps parmi ses compatriotes.

Jacques Houbraken, né à Dordrecht en 1698 et mort dans

la même ville en 1780, tenta pendant sa longue carrière de faire revivre en Hollande la gravure telle que Corneille Visscher et ses élèves l'avaient pratiquée au dix-septième siècle; il s'inspira des maîtres qui l'avaient précédé, non seulement dans sa patrie, mais dans les pays voisins, et les planches gravées par Robert Nanteuil doivent être mises au rang de celles qu'il consulta avec le plus de fruit. Malgré cette étude consciencieuse des meilleurs modèles, il demeura inférieur aux artistes qu'il s'efforçait d'égaler; son dessin manquait de précision et de fermeté, et le charme de son burin ne parvenait pas à en dissimuler complètement l'incorrection. Dans ceux mêmes de ses ouvrages où l'habileté du graveur est le plus évidente, il règne une uniformité de travail qui dissémine l'intérêt, et la physionomie des personnages dont Houbraken cherche à conserver les traits est froidement rendue. L'œuvre du graveur hollandais est nombreux; il se compose pour la plus grande partie de portraits, mais il contient aussi quelques scènes de mœurs gravées d'après C. Troost, qui, outre l'intérêt local qu'elles offrent pour l'histoire du costume et pour l'histoire de la société au dix-huitième siècle, reproduisent avec exactitude les peintures claires et un peu crues de l'artiste que l'on appelait dans sa patrie, pour des raisons qui nous échappent, le Watteau hollandais.

Après Houbraken, l'art de la gravure en Hollande n'existe plus pour ainsi dire : Pierre Tanjé cherche bien encore à continuer la tradition des graveurs qui l'ont précédé, mais son burin monotone ne donnait qu'un reflet bien affaibli de l'école à laquelle il appartenait. Au milieu de notre siècle, un artiste que la mort a ravi trop tôt pour l'art hollandais, qu'il aurait fait revivre, Couwenberg, prépara quelques planches avec un rare talent. Les *Syndics des drapiers*, d'après Rembrandt, et une *Femme à une fenêtre*, d'après G. Metzu, sont deux

ébauches excellentes qui auraient fait certainement le plus grand honneur à leur auteur, si une mort prématurée ne l'àvait empêché d'y mettre la dernière main. Ces estampes, gravées à l'eau-forte, retracent avec une vérité rare l'aspect de ces peintures d'un genre si différent; les touches du pinceau de Rembrandt aussi bien que le modelé précis de Metzu sont transportés sur le cuivre avec une fidélité fort louable. Lorsqu'un pays, après un long repos, a vu naître un artiste de la valeur de Couwenberg, on est en droit de penser qu'il n'est pas pour toujours condamné à demeurer en dehors du mouvement. La gravure en Hollande, si longtemps florissante, peut renaître d'un jour à l'autre, et, s'il ne lui est pas donné une seconde fois d'avoir à sa tête un chef de la valeur de Rembrandt, on peut espérer qu'elle retrouvera à un moment donné sa gloire passée et qu'elle produira encore des artistes dignes de leurs aînés.

Flandre. — Nous avons fixé à l'époque où travailla Rembrandt les commencements de l'école hollandaise de gravure, c'est Pierre-Paul Rubens qui marquera pour nous le point de départ de l'école flamande. Il est permis en effet d'avancer, sans crainte d'être contredit, qu'une véritable école de gravure ne se fonda en Flandre que le jour où le génie de Rubens s'imposa aux graveurs, leur traça la voie à suivre et prêcha d'exemple par ses ouvrages. L'art ne pouvait du premier coup atteindre son plus haut degré de perfection, et de nombreux graveurs précédèrent ceux qui illustrèrent l'école. Ainsi les planches de Wierix, qui sont exécutées avec talent et qui indiquent bien exactement la transition entre l'école des Pays-Bas et l'école flamande proprement dite, ne présentent aucun caractère bien tranché qui puisse inspirer tout un groupe de graveurs. A l'exception de quelques portraits très finement

tracés qui constituent en réalité la part la plus importante de leur œuvre, les Wierix ne mirent pas au jour une planche qui pût renouveler le goût dans leur pays et ouvrir une voie nouvelle à leurs compatriotes. A défaut d'habileté, les Sadeler avaient montré une rare fécondité; de son côté, Adrien Collaert s'était adonné à l'allégorie, aux pieuses histoires, et les compositions fades ou pédantes de Martin de Vos et de Stradan avaient été l'objet de ses plus vives prédilections. Enfin Corneille, Théodore et Philippe Galle, plus versés dans leur art que plusieurs de leurs contemporains, avaient montré dans les planches de leur jeunesse des aptitudes sérieuses, mais leur talent ne se développa réellement qu'au contact des ouvrages de Rubens, à qui était réservé l'honneur de fonder en Flandre une école nationale de gravure.

Né à Siegen, dans le courant du mois de mai 1577, Pierre-Paul Rubens passa dans cette ville ses premières années; il séjourna ensuite à Cologne, et ne se rendit à Anvers avec sa mère qu'en 1588, quelque temps après la mort de son père. Arrivée dans cette ville, sa mère, Marie Pypeling, s'occupa d'abord de son éducation, qu'elle lui fit donner complète et variée. Ses études terminées, Rubens entra en qualité de page chez la veuve du comte de Lalaing, Marguerite de Ligne. Cette position ne convenant guère à son caractère, il obtint peu de temps après de sa mère l'autorisation d'embrasser la carrière des arts, pour laquelle il avait montré de bonne heure des dispositions toutes particulières. Son premier professeur fut Tobie Verhaegt, peintre aujourd'hui fort ignoré. Mais bientôt il suivit les leçons d'Adrien van der Noort, et, après être resté quatre ans auprès d'Otto Venius, son véritable maître, il résolut de parcourir l'Italie. Le 9 mai 1600, il quitta Anvers et visita successivement Venise, Mantoue, Rome, Gênes et Milan. Toutefois c'est à Venise qu'il séjourna le plus

longtemps, copiant les peintures de Paul Véronèse, de Titien et de Tintoret avec une ardeur extraordinaire, et c'est dans cette ville qu'il se lia avec un jeune officier qui le mena à la cour du duc de Mantoue, Vincent de Gonzague. Cette relation valut à Rubens une bonne fortune. Le duc retint auprès de lui l'artiste flamand et lui confia de nombreux travaux. Il crut deviner en Rubens, à côté des mérites d'un très grand peintre, les qualités d'un excellent homme de cour, et, voulant envoyer à Philippe III, roi d'Espagne, de magnifiques présents, il n'hésita pas à charger Rubens de cette ambassade. Le peintre ne se montra pas au-dessous de la confiance dont il avait été l'objet, puisque à son retour, comme récompense de la façon dont il avait accompli sa mission, le duc l'autorisa à aller à Rome étudier les chefs-d'œuvre sans nombre qui y sont exposés. Après un assez long séjour en Italie, Rubens se disposait à venir en France, quand une triste nouvelle, qui le surprit à Milan, le força d'interrompre brusquement ses travaux et de renoncer à ses projets. Sa mère, gravement malade, avait manifesté le désir d'embrasser son fils avant de mourir. Rubens quitta immédiatement l'Italie et accourut en Flandre. Quelque diligence qu'il fît, il arriva trop tard : sa mère était morte lorsqu'il débarqua à Anvers. Éperdu de douleur, il courut se réfugier dans le couvent de Saint-Michel, où avait été enterrée sa mère, et il consacra les loisirs que cette retraite volontaire lui faisait à élever un tombeau, dont il fournit lui-même les dessins, à celle dont il n'avait pu recevoir le dernier soupir. Il composa lui-même l'épitaphe et plaça au-dessus du mausolée un tableau qu'il avait peint l'année précédente pendant son séjour à Rome.

Lorsque sa douleur se fut un peu adoucie, Rubens rentra dans la vie commune; il s'établit définitivement à Anvers dans une maison qu'il fit construire et qu'il garnit d'objets d'art de

toute sorte, et s'adonna complètement au travail. Son existence n'offre point, pendant de longues années, d'incident assez remarquable pour mériter d'être noté. Il se maria le 13 octobre 1609 avec Isabelle Brandt, vint à Paris en 1620, mandé par Marie de Médicis, pour peindre la galerie du Luxembourg; demeura peu de temps en France, et retourna à Anvers, qu'il ne quitta désormais que lorsque, dans un moment de découragement causé par la mort de sa femme, il accepta une mission que lui confièrent l'archiduc Albert et l'archiduchesse Isabelle. Le reste de la vie de Rubens appartient moins à l'art qu'à la politique. On ne le retrouve plus qu'en Espagne ou en Angleterre, chargé de rendre la paix à ces deux pays qui, depuis de longues années, étaient en guerre. Ces ambassades successives lui fournissaient cependant l'occasion d'exercer son pinceau, car ce fut le plus souvent en faisant les portraits des rois qu'il expliquait le but de sa mission ou qu'il sondait l'opinion de ses royaux modèles. C'est ainsi qu'il laissa à Madrid et à Londres de nombreuses et éclatantes traces de son séjour, et que les musées ou les collections particulières de ces deux pays possèdent des œuvres admirables du grand artiste flamand. Au mois de novembre 1630, Rubens se remaria; il épousa sa nièce, Hélène Fourment, qui le rendit père de cinq enfants, et il mourut à Anvers d'un accès de goutte, le 30 mai 1640. Ses obsèques se firent avec une solennité extraordinaire. La Flandre perdait ce jour-là son plus grand peintre et un des hommes qui avaient le plus contribué à sa gloire.

L'influence de Rubens sur l'art de la gravure en Flandre fut décisive. Non seulement ses ouvrages étaient des modèles excellents pour les artistes qui les multipliaient, mais encore le maître lui-même dirigeait ceux auxquels il confiait le soin de graver ses tableaux, les faisait travailler sous ses yeux,

retouchait au pinceau les estampes gravées d'après ses peintures, et ne laissait pas publier une planche avant qu'il l'eût jugée digne de voir le jour. C'est à cette constante préoccupation, à ce respect de lui-même, que Rubens dut, de son vivant, l'immense réputation qui s'attacha à ses œuvres. Ces estampes, dans lesquelles il avait, pour ainsi dire, une part de responsabilité, donnaient à ceux qui n'avaient pas vu les peintures du maître une très juste idée de son génie. On assure que Rubens a lui-même exécuté quelques estampes, et que, non content de guider les graveurs qui s'étaient groupés autour de lui, il a tenu à manier la pointe et le burin pour se rendre un compte plus exact des difficultés qu'offre le métier de graveur. Sans oser contredire formellement cette opinion, nous hésitons fort à admettre que toutes les planches au bas desquelles on lit : *Rubens fecit*, *invenit* ou *excudit*, sans autre mention, aient été tracées sur le cuivre par le chef de l'école flamande. Une seule pièce, selon nous, qui possède des qualités de premier ordre, la *Sainte Catherine* debout, s'appuyant sur une roue instrument de son martyre, pourrait être attribuée avec quelque vraisemblance au grand peintre; mais empressons-nous d'ajouter que cette planche n'offre cependant aucune de ces preuves éclatantes qui ne laissent pas place au doute, et qu'un élève habile, sous la direction du maître, eût pu à la rigueur exécuter cet ouvrage remarquable.

Le plus habile des artistes formés à l'école de Rubens, Schelte à Bolswert, naquit en Frise, à Bolswert, vers 1586. Avec son frère Boece à Bolswert, artiste d'un moindre talent, d'une réputation moindre aussi, il vint étudier de bonne heure la gravure à Anvers, et partagea avec Paul Pontius l'amitié de Rubens. Lorsqu'il fut devenu absolument maître du procédé, il obtint les effets les plus pittoresques. Ses tailles, savamment disposées, ne présentent aucune monotonie et suivent le sens

de la forme. Tout ce qui se trouve en pleine lumière est ménagé avec délicatesse, le blanc du papier se charge de le faire ressortir; des travaux plus ou moins espacés et souvent terminés par des points modèlent les masses, affirment les contours avec une savante précision. Aucun des ouvrages exécutés par Bolswert dans la maturité de son talent ne témoigne d'un désir quelconque de faire parade de son habileté à manier le burin; son ambition était plus haute. Le but auquel il visait perpétuellement était de rendre aussi fidèlement que possible, avec les ressources restreintes dont il disposait, les œuvres peintes par ses contemporains. Il choisit de préférence les toiles de Rubens; mais cette prédilection, qui s'explique tout naturellement, n'empêcha pas Schelte à Bolswert de s'adresser à quelques élèves du maître, dont les travaux étaient également dignes d'exercer son burin, et, à côté de l'*Assomption*, de la *Pêche miraculeuse* et de la *Résurrection*, œuvres admirables de Rubens, interprétées avec une rare fidélité et avec un merveilleux talent, on peut recommander comme digne d'une admiration égale la planche que Bolswert grava d'après les *Musiciens* de Jordaens, ou bien encore celle qui reproduit le *Silène ivre*, peint par Antoine van Dyck.

Paul Pontius, qui travailla à côté de Schelte à Bolswert, et qui partagea avec lui l'amitié particulière de Rubens, naquit à Anvers vers 1596; il transmit au métal, avec le même talent que son condisciple, les œuvres du maître. Son burin était souple et précis; il savait varier ses travaux à l'infini pour exprimer la fermeté des chairs abondantes et fraîches, ou l'ampleur des draperies, toujours d'un ton riche et puissant. Paul Pontius a poussé la science du clair-obscur plus loin peut-être qu'aucun autre graveur de l'école de Rubens, et cette préoccupation constante de rendre l'aspect lumineux des peintures l'a amené en même temps à s'abstenir systématiquement

de montrer son habileté à tailler le cuivre. Le nombre des planches gravées par Paul Pontius d'après Rubens est considérable. La *Pentecôte*, l'*Assomption*, *Susanne au bain*, la *Présentation au temple*, et beaucoup d'autres, ne le cèdent en rien aux meilleures estampes de Schelte à Bolswert ; elles révèlent la même science de dessin, la même souplesse de talent, et cette imitation consciencieuse et intelligente qui n'exclut pas l'individualité. Une des gravures de Paul Pontius les plus répandues, une de celles du moins qui jouissent à juste titre d'une renommée particulière, représente le célèbre tableau de Jordaens possédé aujourd'hui par le musée du Louvre, *la Fête des Rois*. Cette planche, exécutée avec une habileté surprenante, rend à merveille la couleur un peu brutale de ce tableau plein de gaieté et d'entrain. Un certain nombre de portraits gravés également par Paul Pontius dénotent une rare entente de la physionomie. Rubens et A. van Dyck fournirent le plus souvent au graveur ses modèles, et ils eurent lieu de se féliciter de l'artiste qui avait accepté la tâche difficile de devenir leur interprète habituel. Dans ces têtes vivantes et spirituelles, qui appartiennent pour la plupart à des condisciples ou à des contemporains de Paul Pontius, on ne sait ce qu'il faut le plus louer, de la franchise de l'exécution matérielle ou de la vivacité avec laquelle le caractère de chaque individu est exprimé et transporté sur le métal.

La manière de Lucas Vorsterman diffère quelque peu de celle des artistes précédents. Son burin moins incisif, mais aussi savant, rend l'aspect des peintures de Rubens en multipliant à l'infini les genres de travaux. C'est par la diversité des tailles qu'il a su, mieux que personne avant lui, distinguer les uns des autres les éléments divers d'un tableau ; les chairs sont exprimées à l'aide de tailles espacées qui suivent la forme et la modèlent, tandis que les draperies sont obtenues par un

travail plus ou moins serré, selon que l'exige la place qu'elles occupent par rapport à la lumière. *Susanne et les vieillards*, l'*Adoration des rois* et plusieurs *Saintes Familles* donnent la mesure la plus juste du talent de Lucas Vorsterman. Dans ces estampes, l'artiste se montre un des plus fidèles traducteurs de Rubens ; il transmet au cuivre cette harmonie puissante que possèdent tous les ouvrages du grand peintre flamand, et, quoiqu'il ne dispose que du blanc du papier et du noir de l'encre, il parvient à conserver avec une si grande exactitude les rapports de tons qui existent entre les différentes parties de l'œuvre peinte, qu'il en transmet l'aspect en même temps que la composition. L'honneur d'être souvent choisi par Rubens pour graver les ouvrages auxquels le maître attachait le plus de prix ne put satisfaire l'ambition de Lucas Vorsterman ; il se rendit en Angleterre, où il passa huit années pendant lesquelles il fut appelé à graver plusieurs peintures qui convenaient beaucoup moins à son talent que les tableaux de ses compatriotes. Lorsqu'il accepta la mission de traduire des toiles peintes par Raphaël, par Annibal Carrache ou par Michel-Ange de Caravage, il ne put totalement oublier les leçons qu'il avait reçues dans l'atelier de Rubens, et les gravures qu'il exécuta d'après ces maîtres portent la marque visible de l'école dans laquelle il s'était formé. Dans ces planches où apparaît un très réel talent d'exécution, le caractère des peintures originales n'est pas toujours conservé, et, n'était la mention du peintre qui les inspira, on serait quelquefois tenté d'attribuer à un artiste flamand des compositions inventées par des maîtres italiens. Dans les nombreux portraits gravés tant en Angleterre qu'en Flandre par Lucas Vorsterman d'après Antoine van Dyck, on retrouve le graveur sur son terrain : il rend les dessins ou les ébauches du grand portraitiste avec une frappante fidélité. Les principes qu'il a reçus dans son

enfance trouvent leur application naturelle en face de ces ouvrages qui sont eux-mêmes inspirés par le chef de l'école flamande, et la série de portraits signés par Vorsterman d'après A. van Dyck doit être mise au rang des meilleurs ouvrages exécutés par ce graveur.

Pierre de Jode le jeune appartient encore à l'école formée par Rubens. Il naquit à Anvers en 1606. Il étudia et travailla longtemps auprès de Pierre de Jode le vieux, son père, dont il imita dans ses premiers ouvrages la manière et le goût ; aussi les pièces que le fils exécuta à ses débuts sont-elles assez difficiles à distinguer de celles qui sont l'œuvre du père. L'originalité de Pierre de Jode le jeune ne se manifesta que lorsque, libre de ses mouvements, il renonça à travailler uniquement pour l'éditeur Bonenfant, avec qui son père l'avait mis en relation au début de sa carrière. Lorsque P. de Jode le jeune aborda les peintures de Rubens, de van Dyck et de Jordaens, il avait fait un long apprentissage et toutes les difficultés matérielles étaient aplanies pour lui. Dans les estampes qui reproduisent les tableaux de ces maîtres, il se montre le digne rival de Schelte à Bolswert, de Paul Pontius et de Lucas Vorsterman. Son burin rend supérieurement l'aspect des peintures colorées qui lui sont soumises, son dessin se plaît aux riches inventions, et les effets de couleur les plus harmonieux sont pour lui transmis au cuivre avec une heureuse précision. Le *Mariage mystique de sainte Catherine*, les *Trois Grâces*, d'après Rubens, *Saint Augustin*, d'après Antoine van Dyck, et le *Miracle de saint Martin de Tours*, d'après Jordaens, mettent Pierre de Jode le jeune au rang des meilleurs graveurs de l'école flamande. Comme les artistes que nous avons nommés ci-dessus, Pierre de Jode le jeune fut choisi par Antoine van Dyck pour fixer dans le métal plusieurs des portraits que celui-ci avait faits de ses confrères et de ses amis.

Le graveur justifia pleinement le choix du peintre : il transporta dans ces planches, traitées uniquement au burin, l'esprit et la science des œuvres originales, et sut conserver à la physionomie de ces personnages son caractère propre et sa frappante vérité.

Nous avons nommé les principaux graveurs que Rubens inspira et dirigea, mais nous sommes loin d'avoir cité tous ceux qui prirent pour modèles les œuvres du grand maître. Il en est plus d'un, parmi ceux-ci, qui, accidentellement, mit au jour d'après Rubens des planches excellentes. Pierre Soutman, Hollandais de naissance, dont nous avons parlé plus haut, traverse l'Escaut et vient s'établir à Anvers pour recevoir les conseils de Rubens; il employa beaucoup l'eau-forte, et se distingua principalement lorsqu'il s'adressa à certaines figures du maître que recommandait leur harmonie blonde et douce. Hans Witdœck ajouta à plusieurs de ses planches des teintes colorées qui leur donnent l'aspect de clairs-obscurs sur métal. Corneille Galle grava lourdement *Judith et Holopherne*, mais conserva aux figures leur caractère vigoureux et puissant. André Stock, Hollandais établi à Anvers, ne rendit pas non plus, dans le *Sacrifice d'Abraham*, l'éclat de la peinture originale, mais il parvint à produire toutefois une planche intéressante en copiant fidèlement le modèle qu'il avait sous les yeux; Pierre van Sompel, élève de Soutman et dessinateur expérimenté, se montre quelquefois interprète plus habile des peintures de Rubens, mais il échoue également devant l'éclat de la couleur. Michel Natalis suivit à Rome les leçons de Corneille Bloemaert, et apprit dans l'atelier de cet artiste à graver d'une façon sèche et peu harmonieuse, façon dont il ne put se défaire en face des œuvres de Rubens. Jacques Matham, élève de Goltzius, ne sut pas non plus rompre avec la manière contractée chez son maître, et ses estampes d'après le grand

maître flamand, bien qu'attestant une grande science, ne traduisent ni l'aspect coloré ni l'harmonie puissante des modèles. Alexandre Voet, au contraire, ne dessinait ni avec correction ni avec élégance, mais il excella dans la couleur, et les estampes qu'il grava d'après Rubens, *Judith et Holopherne* entre autres, rendent l'effet des œuvres originales, sinon leur dessin ferme et magistral. Enfin, un artiste allemand, Christophe Jegher, né vers 1590 et mort en 1670, — et c'est par lui que se terminera cette nomenclature, — quitta son pays natal pour s'établir en Flandre: c'était un graveur en bois. Rubens, ayant eu l'occasion de voir quelques-unes de ses estampes, manifesta le désir que des compositions de sa façon fussent reproduites ainsi. Il traça sur le bois des dessins qu'il confia à Christophe Jegher, et celui-ci, n'ayant plus qu'à suivre scrupuleusement les contours, livra à l'artiste des fac-simile fort exacts des croquis qu'il lui soumettait. Quelquefois, en appelant à son aide plusieurs planches, Jegher indiqua les différentes teintes du dessin ; les parties lavées venaient modeler les contours, et ces camaïeux que l'on recherche aujourd'hui encore avec beaucoup d'ardeur méritent l'estime qu'on leur accorde, parce qu'ils transmettent avec exactitude le travail même du grand peintre flamand, en même temps qu'ils conservent l'aspect absolument fidèle des originaux.

Les artistes qui suivirent les leçons de Rubens ne s'astreignirent pas à interroger uniquement les œuvres de leur maître. Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner quelques planches exécutées par eux d'après Jordaens, van Dyck et quelques autres peintres. Ces estampes inspirées par les élèves et les continuateurs de Rubens sont en nombre considérable, et les peintures de van Dyck furent particulièrement l'objet de la prédilection des graveurs de cette époque.

Considéré isolément, Antoine van Dyck est un artiste de

premier ordre ; toutes les figures qu'il invente possèdent une distinction, une finesse et une élégance dont aucun peintre n'avait eu comme lui le secret, mais si l'on compare ses ouvrages à ceux de Pierre-Paul Rubens, il n'occupe que le second rang, et il ne peut être regardé que comme le meilleur élève de son maître. Dans ses compositions, on ne retrouve pas, à beaucoup près, la fécondité du chef de l'école flamande ; il vint d'ailleurs après lui et profita de ses exemples. Dans les portraits, van Dyck se rapproche davantage de Rubens : s'il voit en effet la nature sous un autre aspect, et si la distinction le préoccupe plus que la grandeur, il traite cependant la physionomie avec le même souci de la vérité, et les personnages dont il reproduit les traits sont vivants et frappants de ressemblance. Jamais aucune banalité dans ces innombrables portraits qui sont l'honneur des galeries qui les conservent, jamais aucune monotonie dans l'expression des figures toujours intelligente et toujours personnelle.

Van Dyck ne se contenta pas, à l'exemple de Rubens, de revoir les estampes gravées sous ses yeux par les artistes de talent qui l'entouraient, il mania lui-même la pointe et voulut ainsi se rendre compte des difficultés que rencontre le graveur lorsque, avec les moyens restreints dont il dispose, il entreprend de fixer dans le métal une composition ou un portrait. Ce désir de van Dyck d'étendre ses connaissances en art nous a valu de véritables chefs-d'œuvre. Le *Christ au roseau* et *le Titien et sa maîtresse* ne suffiraient pas à donner de son habileté à manier la pointe une idée complète. Sans doute les premiers états de ces planches, les seuls qui puissent être attribués à van Dyck, attestent un savoir qui n'a été égalé par aucun de ses contemporains, mais l'inexpérience du procédé, si sensible dans ces premiers ouvrages, n'a pas permis au maître d'exprimer, aussi complètement qu'il le voulait, le

caractère particulier des personnages qu'il mettait en scène, et, quelque intéressants que soient ces essais qui accusent la main d'un artiste éminent, ils sont inférieurs aux dix-huit portraits tracés par le même auteur. Ceux-ci sont admirables. La physionomie des peintres, graveurs, sculpteurs ou amateurs

Ant. van Dyck. — Portrait de François Snyders.

amis de van Dyck, qu'il confie au métal, est saisie sur le vif ; elle apparaît vivante, expressive, sous son angle le plus favorable. Assurément jamais peintre n'a mieux compris ni plus habilement traduit l'esprit de son modèle, n'a imprimé sur un visage, en traits plus éloquents, avec une simplicité de moyens plus grande, une personnalité, un caractère individuel. Van

Dyck se servit de la pointe comme il eût usé du crayon ou de la plume, et cette absence d'artifice, cette ignorance même des procédés que le graveur de profession sait mettre en œuvre dans certaines circonstances difficiles, donnent aux eaux-fortes de van Dyck une saveur particulière : ce sont des dessins que l'acide s'est chargé de fixer sur le métal, dessins excellents que les portraitistes consulteront toujours avec fruit, que les amateurs tiendront à posséder comme les meilleurs spécimens du genre.

Après un tirage de quelques épreuves seulement, les portraits que van Dyck avait dessinés sur le cuivre furent repris par des graveurs au burin ; le travail du maître, jugé sans doute trop incomplet, disparut en partie sous des tailles menées avec symétrie, et, quelque respectueux que fut le travail des artistes chargés de cette besogne, ils ravirent à ces ouvrages une partie du parfum qui s'en dégageait. Il s'agissait de faire entrer ces planches dans une suite considérable de portraits d'artistes et d'amateurs que van Dyck avait composée et qui devait paraître sous forme de livre; une certaine uniformité dans l'aspect des planches qui composaient ce recueil devenait nécessaire : les eaux-fortes de van Dyck durent donc être soumises à la règle commune. Le peintre s'était, en bien des cas, contenté d'indiquer les traits du visage et avait négligé les ajustements du costume ou les détails du vêtement ; un graveur fut chargé de compléter les croquis du peintre.

Cette suite de cent portraits qui parut successivement chez Martin van den Enden et chez Gilles Hendricx, sous le titre d'*Icones pictorum*, mérite une mention spéciale. Van Dyck, désireux de conserver le souvenir des hommes avec lesquels il avait été en rapport, avait esquissé leurs traits soit à l'huile en grisaille, soit à la plume ; les artistes et les amateurs d'objets d'art occupaient naturellement une large place dans

cette galerie où l'amitié seule donnait accès. Le jour où van Dyck conçut le projet de faire graver cette collection, il s'adressa naturellement aux meilleurs artistes de son temps. Lucas Vorsterman, les Bolswert, Paul Pontius, Pierre de Jode, qui, pour la plupart, avaient été les condisciples du peintre dans l'atelier de Rubens, furent les graveurs sur lesquels tomba le choix de van Dyck. Ceux-ci justifièrent pleinement la confiance que leur talent avait inspirée ; ils se mirent à l'œuvre avec ardeur, suivirent docilement les avis qui leur étaient donnés par le peintre lui-même, et inscrivirent leurs noms au bas de planches qui leur font honneur. Les personnages dont ils nous ont conservé les traits vivent, pensent et semblent agir ; calme ou vive, la physionomie reflète l'intelligence de celui qui a posé, et le caractère moral de l'homme apparaît à travers son enveloppe physique. Si le genre de gravure que ces artistes emploient ne permet pas d'agir avec cette liberté que la pointe autorise, ils manient le burin avec assez d'habileté pour faire passer sur le métal l'esprit, la grâce du dessin et jusqu'à l'aspect même de la couleur des œuvres originales.

L'exemple qu'Antoine van Dyck avait donné, en se servant lui-même de la pointe et en montrant par là qu'un peintre peut à la rigueur se passer d'un interprète pour multiplier ses ouvrages, fut suivi par plusieurs de ses contemporains. Le procédé expéditif de l'eau-forte convient merveilleusement aux dessinateurs ; entre des mains expérimentées, il devient un des agents les plus sûrs que le peintre ait à sa disposition pour éviter d'être trahi, et van Dyck ayant usé de ce moyen, d'autres voulurent également en essayer. Corneille Schut, disciple de Rubens, auteur de nombreuses peintures qui n'ont guère quitté le pays qui les a vues naître, fut le plus fécond de ces aquafortistes flamands. Il dessinait lourdement et ne

montra pas dans ses peintures un goût bien relevé. Grossiers et vulgaires, les types qu'il affectionne sont indistinctement les mêmes, qu'il peigne des madones ou des divinités de l'Olympe ; il cherche à rappeler autant que possible les figures inventées par Rubens, mais il ne parvient guère à en rendre que la caricature. L'attention que l'on accorde aux eaux-fortes de Corneille Schut ne s'explique que par le travail de la pointe : celle-ci est grasse et pittoresque ; maniée par un artiste de plus de goût, elle eût fourni, sans aucun doute, des ouvrages de valeur; mais lorsqu'on a loué, comme elle le mérite, l'exécution facile des eaux-fortes de Corneille Schut, il faut convenir que le dessin en est faible et la composition souvent pénible. François van den Wyngaerde, qui mit son nom comme éditeur au bas d'un grand nombre de planches exécutées au dix-septième siècle à Anvers, mania aussi la pointe; il reproduisit à l'eau-forte des compositions inventées par ses compatriotes et ne se hasarda pas à graver d'après ses propres dessins. Sa manière n'est pas facile à déterminer, car elle varie suivant les modèles. En reproduisant une peinture de Corneille Schut, la *Sainte Famille*, il ne fit pas preuve d'une grande expérience comme dessinateur, et la gravure est sèche et sans effet. Il ne se montra pas beaucoup plus heureux dans une *Fuite en Égypte* qu'il avait empruntée à un artiste qui se servait lui-même quelquefois de l'eau-forte, Jean Thomas : ici le dessin est tout à fait défectueux, et, si la peinture originale peut bien avoir été en partie cause de cette imperfection, il n'en faut pas moins reprocher au graveur de n'avoir pas atténué, sinon corrigé complètement, les fautes de son modèle. Lorsque François van den Wyngaerde a sous les yeux un tableau excellent, sa manière change totalement : guidé par un croquis accentué de Rubens, il exécuta avec une savante précision *Hercule terrassant le lion de Némée*. Cet

ouvrage, qui peut passer pour le meilleur que van den Wyngaerde ait signé, semble avoir été exécuté sous les yeux du peintre lui-même qui, peut-être, retoucha le travail de son élève, et y imprima le cachet de son génie. Le portrait de *Lucas Vorsterman*, gravé par van den Wyngaerde d'après une peinture de Jean Livens, est encore une bonne planche qui mérite d'être signalée; la pointe y est un peu lourde et le dessin un peu sauvage, mais la physionomie est exprimée avec talent, et le grand graveur qui mit son nom au bas de tant de planches excellentes est représenté par un condisciple avec une sincérité brutale, mais nettement accusée.

Théodore van Thulden avait appris la peinture dans l'atelier de Rubens, et accompagna son maître à Paris lorsqu'il vint achever la décoration du palais de Marie de Médicis au Luxembourg. Outre la part qu'il prit à ces travaux, il laissa en France d'autres preuves de son savoir: il fut chargé de décorer de peintures tout le chœur de l'église des Mathurins, aujourd'hui détruite, et représenta sur les murailles de ce temple différents épisodes de la vie de saint Jean de Matha. Il n'existe plus actuellement de ces compositions que les eaux-fortes que l'artiste exécuta lui-même, et l'on peut juger d'après les croquis à la pointe de van Thulden qu'il avait su profiter des leçons que lui avait données Rubens. A travers ces reproductions sommaires, on retrouve comme un reflet un peu affaibli des usages adoptés dans l'école. Van Thulden fut moins bien inspiré lorsque, ne prenant plus pour modèles ses propres ouvrages, il entreprit de graver l'*Histoire d'Ulysse* peinte à Fontainebleau par Niccolò dell'Abbate d'après les dessins de Primatice; il ne put se défaire absolument de sa manière personnelle, et il donna à ces compositions, agencées avec goût et dessinées avec cette préoccupation de la beauté familière aux artistes italiens, un cachet commun à toutes les

œuvres nées en Flandre qui ne leur convenait aucunement. Dans la traduction de van Thulden les figures sont vulgaires et communes, les mouvements exagérés et souvent inexplicables, et, quoique les peintures de la galerie d'Ulysse soient aujourd'hui totalement détruites, on connaît un assez grand nombre d'ouvrages exécutés par le Primatice et par Niccolò dell'Abbate, pour qu'il soit aisé de constater ce qu'avait de par trop fantaisiste l'interprétation du graveur flamand.

Guillaume Panneels, qui avait également fréquenté l'atelier de Rubens et qui avait, comme les artistes dont nous venons de parler, manié le pinceau, grava un certain nombre d'estampes à l'eau-forte d'après Rubens. Son admiration pour les œuvres du maître paraît avoir été grande; malheureusement son talent n'était pas à la hauteur de son enthousiasme, et sa pointe pesante, dénuée d'agrément, souvent incorrecte, rendait ses modèles d'une façon bien imparfaite. Sous prétexte de faire acte de coloriste puissant, Panneels cherchait les oppositions les plus vives entre l'ombre et la lumière, et il croyait sans doute avoir pleinement réussi lorsqu'il avait couvert de tailles serrées certaines parties de sa planche, tandis qu'il laissait à nu les places que frappait directement la lumière. Par là, au lieu d'atteindre son but, il faisait preuve d'une médiocre connaissance des lois du clair-obscur, qui commandent une harmonie générale, absente dans la plupart des planches qu'il a signées.

Le dessin, d'ailleurs très imparfait des estampes gravées par Panneels, ne venait en aucune façon racheter ce que sa façon d'interpréter les ouvrages de Rubens avait de défectueux, et, si l'on recherche encore les planches exécutées par cet artiste, c'est que quelques-unes d'entre elles ont seules conservé le souvenir de certaines compositions du maître; souvenir incomplet sans doute, précieux toutefois, puisqu'il

permet de soupçonner quelques compositions ignorées de cette haute intelligence.

C'est entre les mains de ces artistes secondaires que languit et que s'éteignit bientôt l'école flamande de gravure. Après avoir atteint, sous la direction de Rubens, le premier rang, elle disparaît presque complètement au dix-huitième siècle. A cette époque ses manifestations ne sont pas significatives. Les guerres qui désolaient incessamment les Flandres, y semant la ruine, n'étaient guère faites, il est vrai, pour encourager les artistes, et ceux-ci, ne trouvant pas à exercer dans leur patrie leurs talents, se dispersèrent dans les pays voisins. Un grand nombre de graveurs viennent à Paris chercher des moyens d'existence qu'ils ne trouvent pas à Anvers, et, en s'exilant ainsi volontairement, en allant demander l'hospitalité à la France, ils infusent dans le sang de nos compatriotes un sang nouveau, et ils exercent, sans y prétendre aucunement, une influence salutaire sur les artistes à côté desquels ils viennent se ranger. Au moment où nous nous occuperons de la gravure en France, nous signalerons les qualités nouvelles que quelques graveurs flamands donnèrent à notre école, et le rôle important que plusieurs artistes d'Anvers jouèrent dans notre pays.

Si l'on avait un intérêt sérieux à n'omettre aucun des artistes qui s'exercèrent à la gravure dans les Flandres, on pourrait encore mentionner Lambert-Antoine Claessens, né à Anvers en 1764 et mort près de Paris, à Rueil, en 1834; mais, quelque bonne volonté qu'ait montrée ce graveur, dont l'existence se passa presque entièrement en France, elle ne saurait agrandir le domaine de l'art flamand. Claessens, qui ne transmit guère au métal que des œuvres flamandes et hollandaises, ne saurait prétendre à une place importante dans l'école à laquelle il appartenait par droit de naissance. Le

Rieur, d'après Fr. Hals; la *Femme hydropique*, d'après Gérard Dow; *Deux paysages*, d'après Rembrandt, et la *Descente de croix*, d'après P. P. Rubens, ne possèdent pas des qualités assez originales pour recommander leur auteur à l'attention sérieuse des artistes. Quand un pays a fourni pendant plus d'un siècle des graveurs de premier ordre, il est superflu et peut-être imprudent de lui demander compte des tentatives isolées qui se sont produites dans les moments de repos; aussi arrêterons-nous ici notre étude sur la gravure en Flandre, souhaitant à la patrie de Rubens un nouveau maître qui continue la tradition ou qui ait un génie assez vaste pour rajeunir l'école et la renouveler.

Rembrandt. — Le marchand d'orvietan.

LA GRAVURE EN ALLEMAGNE

Les graveurs sur bois. — Les graveurs de Maximilien. — La gravure sur métal, le maître de 1466, Martin Schongauer, Albert Dürer.

Graveurs sur bois. — Pfister est pour nous le plus ancien graveur sur bois de l'Allemagne. Instruit de son métier d'imprimeur et de graveur en caractères par Gutenberg, il publia dans sa ville natale, vers 1460, pour son propre compte, avec ses ressources personnelles, un certain nombre d'ouvrages dont on trouve la liste dans l'important travail de M. Léon de Laborde sur les *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*. Né vers 1430 à Bamberg, Pfister mourut dans les dernières années du quinzième siècle; il mit au jour en 1461 le premier livre orné de planches gravées sur bois et imprimées typographiquement que l'on connaisse, *Des Edel Stein;* d'autres ouvrages sortis de la même officine, également accompagnés de planches, mais sans date, pourraient avoir été imprimés soit antérieurement, soit simultanément. Les estampes que l'on trouve dans ces premières manifestations de l'imprimerie sont grossières et ne dénotent qu'un bien mince talent; elles sont très inférieures aux estampes introduites dans les livres xylographiques proprement dits; elles méritent toutefois d'être signalées, parce qu'elles sont indépendantes de toute influence étrangère et qu'elles permettent

de connaître sûrement les premiers ouvrages en gravure produits en Allemagne, parce qu'enfin elles fixent d'une façon positive l'origine de la gravure sur bois dans ce pays.

Nulle part plus qu'en Allemagne on ne fit, au quinzième siècle, usage de la gravure sur bois; le nombre d'estampes en ce genre que l'on rencontre est très considérable. Les artistes qui fournissaient les dessins à ces tailleurs d'*ymaiges* étaient fort inhabiles et fort inexpérimentés, et pourvu que ce qu'ils avaient eu l'intention d'exprimer fût à peu près retracé, ils se déclaraient satisfaits. Lorsque des artistes — car on ne peut donner ce nom à la plupart des dessinateurs qui fournissaient au milieu du quinzième siècle des modèles aux graveurs sur bois — confiaient leurs dessins à des graveurs chargés de les multiplier, ils ne surveillaient pas toujours d'assez près leurs interprètes, qui modifiaient souvent les contours et ne se faisaient pas faute de dénaturer les formes. Ces graveurs, qui taillaient le bois avec une certaine facilité et qui semblaient experts dans leur métier, croyaient avoir rempli consciencieusement leur tâche lorsqu'ils avaient reproduit tant bien que mal les dessins qui leur étaient confiés; ce respect pour les œuvres qui leur étaient confiées ne leur vint que plus tard, lorsque des artistes de haute valeur se donnèrent la peine de les diriger et de les surveiller de très près.

La *Bible* de Koburger — ce fut cet imprimeur qui introduisit l'imprimerie à Nuremberg en 1472 — contient quatre-vingt-six planches mieux exécutées que la plupart des estampes publiées antérieurement. Mais, quoique quelques-unes d'entre elles aient été copiées par Holbein dans sa *Bible*, bien qu'elles aient inspiré Albert Dürer pour ses compositions relatives à l'*Apocalypse*, elles ne commandent pas encore une grande attention. La *Chronique de Nuremberg*, imprimée par ce

même Koburger, renferme un nombre très considérable de gravures en bois taillées avec talent et netteté. Malheureusement elles reproduisent des dessins souvent assez imparfaits. Aux figures trapues, aux draperies anguleuses et chargées de plis inutiles, on reconnaît sans doute des productions de l'école allemande primitive, mais ce n'est pas une raison suffisante pour regarder toutes ces planches comme l'œuvre de Michel Wolgemut et de Wilhelm Pleydenwurff que l'imprimeur Koburger désigne dans sa préface comme auteurs uniques des planches de la *Chronique*. Ces estampes ne sont-elles pas trop inégalement gravées, et souvent d'un dessin trop varié, pour pouvoir être attribuées raisonnablement, malgré cette mention formelle, à deux artistes? Wolgemut et Pleydenwurff surveillèrent, exécutèrent même quelques-unes des planches les plus importantes du livre, mais il nous paraît difficile d'admettre que certaines planches de la *Chronique de Nuremberg*, inventées avec une maladresse évidente, gravées avec grossièreté, soient l'œuvre d'artistes dont on connaît des ouvrages assez remarquables pour que leur nom ait conquis une célébrité que ne justifient en aucune façon ces ouvrages.

Michel Wolgemut fut le maître d'Albert Dürer, et la gloire de l'élève rejaillit un peu sur celui qui le forma. On n'est plus d'avis aujourd'hui de considérer Albert Dürer comme ayant lui-même taillé le bois, c'est-à-dire qu'on attribue à des graveurs travaillant sous les yeux du maître de Nuremberg les superbes gravures sur bois de l'*Apocalypse* et de la *Vie de la Vierge*, qui jusque-là passaient pour être dues aussi bien au burin qu'au crayon de Dürer. La plus grande partie des planches qui composent ces ouvrages célèbres aurait été exécutée par Jérôme Resch, tailleur en bois et graveur en médailles. Telle est du moins l'opinion d'un historien de Nuremberg. Nous devons nous incliner devant les assertions motivées sur

des documents authentiques, émises par un homme dont la bonne foi ne peut être suspectée, et dont le savoir est incontestable, quoiqu'il nous en coûte un peu de diminuer les titres d'Albert Dürer à l'admiration des amis des arts. La franchise de l'exécution, le caractère tout à fait magistral de la gravure, font de ces planches des pièces hors ligne qu'il nous plaisait d'attribuer à l'auteur des dessins lui-même. Jamais, pas plus antérieurement que postérieurement, la gravure sur bois n'a produit un praticien plus habile que l'auteur de pareilles estampes, et si nous nous résignons à attribuer la gravure de ces planches à un autre artiste qu'Albert Dürer, nous tenons à faire remarquer que le maître dirigeait avec une sollicitude si active et si constante ceux qui multipliaient ses ouvrages, que les graveurs auxquels il s'adressait ne montrèrent une supériorité réellement incontestable que lorsqu'ils eurent l'occasion de traduire les dessins du plus grand artiste dont l'Allemagne s'honore.

Lucas de Cranach, né à Kronach, en Franconie, en 1472, mort à Weimar le 16 octobre 1553, travailla à peu près dans le même temps qu'Albert Dürer. Il profita des exemples que lui fournissait son contemporain, mais sa manière n'en demeura pas moins assez particulière. Il ne recherche pas, autant que le maître de Nuremberg, la beauté et le fini de l'exécution. Ses dessins offraient, dans les contours, une précision moins accusée, et la forme des figures était moins savamment exprimée. Les graveurs auxquels il s'adressa — car il n'est nullement prouvé qu'il ait lui-même taillé le bois — avaient un outil plus pittoresque et moins précis que ceux que Dürer employait. Les dessins qu'ils étaient chargés de reproduire étaient d'ailleurs d'une moins grande perfection et provenaient d'une main moins habile. Ami intime de Luther, Lucas de Cranach adopta la réforme avec enthousiasme et mit son talent

au service du réformateur. Il peignit les portraits de Luther

A. Dürer. — Le mariage de la Vierge. Estampe empruntée à la *Vie de la Vierge.*

et de sa femme, de Mélanchthon et de Frédéric le Sage ; son

crayon fut employé à répandre les doctrines nouvelles, et les ouvrages de Luther furent ornés de planches dont le dessin était dû à Lucas de Cranach. Quant aux graveurs qui fixèrent dans le bois les dessins de Cranach, ils simplifiaient autant que possible le travail matériel du burin pour que le dessin apparût gravé tel qu'il leur avait été confié par le dessinateur; ils évitaient les tailles croisées, à moins qu'elles ne fussent indiquées sur le bois par le crayon du maître, et ils poussèrent l'abnégation de leur individualité assez loin pour qu'il soit impossible de distinguer, parmi les nombreuses gravures sur bois faites d'après les œuvres de Cranach, des mains différentes et des manières particulières.

Au commencement du seizième siècle, une protection toute-puissante donna à la gravure sur bois une impulsion nouvelle en Allemagne. L'empereur Maximilien, voulant accroître le prestige qui l'entourait, tenant à laisser après lui des témoignages nombreux et authentiques des évènements accomplis sous son règne, et désireux de faire connaître l'antique origine et la haute noblesse de sa famille, commanda à des artistes fort habiles quatre ouvrages consacrés exclusivement à sa gloire ou à celle de ses ancêtres, et surveilla avec une sollicitude toute particulière l'exécution de ces travaux auxquels il attachait une importance capitale. Le *Roi sage* (der weisse Kœnig), dans lequel sont relatés les principaux évènements de la vie de l'empereur Maximilien, contient deux cent trente-sept planches dessinées par Hans Burgmair et gravées par plusieurs artistes d'un talent inégal. Le *Theuerdanck*, poème allégorique et moral, composé par l'empereur Maximilien lui-même et par son secrétaire Melchior Pfintzing, est orné de cent dix-huit estampes attribuées, pour le dessin du moins, à Hans Schauffelein; le *Char triomphal*, désigné communément sous le nom de *Triomphe de Maximilien*, est une œuvre

hors ligne. On sait ce qui donna lieu à cette série de gravures : sur la fin de sa vie, Maximilien eut la fantaisie de faire défiler devant lui, dans une fête publique, les gens de sa maison et ses plus importants vassaux; il les réunit et assista en spectateur au cortège somptueux qui, en se déroulant sous ses yeux, flattait sa vanité sénile. Grâce aux planches admirables qui ont été conservées, nous pouvons, nous aussi, nous faire une idée de cette procession imaginée par le vieillard artiste, et, dans cette série de cent planches, nous voyons successivement passer devant nous les chevaliers armés de pied en cap, les officiers de bouche, les veneurs, les oiseliers, les musiciens jouant de divers instruments, et les fous et les bouffons debout dans des chars que traînent des animaux de toute espèce. Avant de songer à faire reproduire par la gravure cette cavalcade, l'empereur Maximilien avait fait peindre en miniature sur vélin le cortège qu'il avait ordonné. Ces miniatures, aujourd'hui conservées dans la bibliothèque impériale de Vienne, font l'admiration de tous les artistes admis à les voir, et le *Triomphe de Maximilien*, qui nous occupe, c'est-à-dire la série des planches gravées d'après ces peintures, peut, de l'avis de ceux qui ont examiné à loisir l'œuvre originale, donner une très juste idée du précieux manuscrit. Enfin l'empereur fit encore exécuter un ouvrage qui ne le cédait en rien à ceux que nous venons de citer. Celui-ci était exclusivement consacré *aux saints et aux saintes de la famille de Maximilien*, et les artistes qui furent chargés du soin de dessiner et de graver ces excellentes planches, furent certainement les mêmes qui avaient travaillé au *Triomphe*, au *Roi sage* et au *Theuerdanck*. La mort de Maximilien arriva avant que le *Triomphe* et que le livre *des saints et des saintes* fût terminé. Des complications politiques et financières s'opposèrent à ce que ces ouvrages fussent publiés immédiatement.

Pendant de longues années on ne connut que quelques épreuves d'essai de ces planches, épreuves tirées au jour le jour au moment même où le travail du graveur venait d'être terminé; mais les collections les plus riches ne possédaient pas la suite complète de ces estampes qui font tant d'honneur à l'école allemande du commencement du seizième siècle. Grâce à un heureux hasard, on retrouva à la fin du dix-huitième siècle les bois originaux que les vers, malgré leur voracité appréciable, n'avaient pas complètement détruits. Cette découverte en amena une autre. Au dos de chacune des planches originales du *Triomphe de Maximilien*, était inscrit le nom des artistes qui les avaient gravées. A l'aide de ces inscriptions intéressantes pour l'historien, il est possible de désigner les graveurs qui furent chargés de fixer dans le bois les dessins des maîtres employés par l'empereur Maximilien : ils se nommaient Jérôme Resch, Jean de Bonn, Cornélius Liefrinck, Wilhelm Liefrinck, Alexis Lindt, Josse de Negker, Vincent Pfarkecher, Jacques Rupp, Jan Taberith, Hans Franck, Saint-German. Ces noms bien authentiques de graveurs allemands du seizième siècle peuvent aider à découvrir la signification cachée de monogrammes jusqu'à ce jour inexpliqués, et apportent en même temps quelque lumière sur l'histoire si obscure des débuts de la gravure en Allemagne à une époque où les monuments ont assez d'importance pour mériter d'être étudiés de près.

Né en Souabe en 1475, Hans Baldung Grün mourut à Strasbourg en 1552; il étudia dans l'atelier d'Albert Dürer. Sa manière rappelle en effet beaucoup celle de son maître, en l'exagérant toutefois; chez lui la recherche de la beauté est nulle et l'âpreté du dessin est telle, qu'il serait imprudent d'accorder à l'élève une place trop rapprochée de celle qu'occupe à juste titre le maître de Nuremberg. Quand Hans Baldung Grün se laissait aller à ses propres inspirations et ne cher-

chait plus à imiter les dessins des artistes qui l'avaient précédé, il imaginait des figures trapues, des têtes grimaçantes et grotesques que les graveurs reproduisaient avec une exactitude désespérante.

Hans Ulrich Vaechtlein, connu également sous le nom du *maître aux bourdons croisés* ou de Pilgrim, travaillait presque au même moment que Hans Baldung Grün. On ignore la date aussi bien que le lieu de sa naissance, mais ses ouvrages le classent aisément dans l'école allemande. M. Lœdel, qui a consacré à cet artiste un travail important, pense qu'il vécut à Strasbourg au commencement du seizième siècle. Cette supposition nous paraît très vraisemblable. Rompu à toutes les difficultés du métier, H. U. Vaechtlein passe pour l'inventeur, en Allemagne, de la gravure en camaïeu; ses planches, fort recherchées et très rares, se distinguent de la plupart de celles qui virent le jour à la même époque, par un dessin précis, moins archaïque que celui de la plupart de ses contemporains, et approchant quelquefois de la beauté, par une façon très sûre de tailler le bois, et par une connaissance du clair-obscur qu'aucun artiste allemand n'avait encore revélée. Les ouvrages d'Albert Dürer ne furent pas inutiles à Hans Ulrich Vaechtlein, mais ils ne furent pas servilement copiés par l'artiste, qui possédait une manière propre assez facilement reconnaissable. Les onze camaïeux qui portent son monogramme se recommandent cependant par la science de l'exécution plutôt que par l'imprévu de l'invention.

La liste des graveurs sur bois allemands des quinzième et seizième siècles est loin d'être épuisée. En dehors de ces artistes anonymes ou connus uniquement par des monogrammes dont la manière est presque impossible à déterminer, dont le savoir est trop restreint pour mériter une attention suivie, on en trouverait, sans se donner grand mal, un certain nombre encore

dont le nom serait digne d'être cité et dont les œuvres pourraient être étudiées avec profit. Mais ces artistes, qui tantôt fournirent aux graveurs des modèles, qui tantôt tinrent eux-mêmes l'échoppe, Jobst Amman, Henri Aldegrever, Albert Altdorfer, Hans Sebald Beham, Virgile Solis, ou les Hopfer, ne firent dans cet art que de rapides excursions, et occupent comme graveurs sur métal une place que ne leur assureraient pas les planches qu'ils gravèrent eux-mêmes ou qui furent gravées sur bois d'après leurs dessins. Aussi reportons-nous plus loin l'examen des planches exécutées par ces artistes, et, avant d'examiner les titres que les graveurs sur métal allemands ont acquis à l'attention de la postérité, nous nous arrêterons un instant à Bâle, où vécut un maître de premier ordre, où s'exercèrent quelques graveurs fort habiles, et où l'art, pendant un laps de temps assez long, fut cultivé avec un rare succès.

Urs Graf, qui travaillait au commencement du seizième siècle à Bâle, mourut dans cette ville en 1530. Il dessina pour des graveurs sur bois un grand nombre de vignettes qui furent insérées dans des livres, vignettes dans lesquelles on ne remarque ni de bien brillantes facultés d'invention ni un goût bien distingué. A peu près seul connu au milieu d'un grand nombre d'artistes occupés à Bâle à travailler pour les libraires, il n'avait pas une habileté suffisante pour donner une impulsion réelle à l'art de la gravure dans sa patrie; aussi n'aida-t-il guère au mouvement de renaissance qui s'opéra presque de son temps, sous ses yeux, dans sa ville natale, mouvement de renaissance à la tête duquel se plaça Jean Holbein le jeune.

Selon la tradition la plus généralement adoptée, Jean Holbein le jeune naquit à Bâle. On n'est pas exactement renseigné sur la date précise de sa naissance; mais, après avoir étudié de près la question, M. Woltman, un des historiens du maître les plus

récents et les mieux informés, incline à penser qu'il faut placer dans l'année 1495 l'époque de la naissance du grand artiste. Il mena une vie assez nomade. Après avoir séjourné plusieurs années à Bâle, il se rendit en Angleterre auprès de Thomas Morus, passa deux ans en Suisse, vint en France faire le portrait d'Anne de Clèves, et retourna en Angleterre où il mourut en 1543. Nous n'avons pas à parler ici des peintures exécutées par Holbein dans les différents pays où il travailla; mais en examinant uniquement les estampes gravées d'après ses dessins, il nous sera permis de faire remarquer qu'il se montra toujours singulièrement attentif à interroger directement la nature, et que, dans tous ses ouvrages, on reconnaît une préoccupation de la vérité qui ne se dément pas un instant. Quelque vulgaires que soient quelquefois les types qui lui sont offerts, il sait si bien voir le personnage qui pose devant lui, si bien en indiquer le caractère et le tempérament, que la laideur physique disparaît devant l'esprit qui s'en dégage, devant l'expression vivante de la physionomie.

Holbein le jeune eut la bonne fortune de trouver à ses côtés un graveur sur bois d'un rare mérite, qui multiplia la plupart de ses ouvrages et qui contribua ainsi à étendre sa réputation. Comme peintre, Holbein laissa une renommée qui ne peut que grandir; comme dessinateur de vignettes, sa place est non moins enviable. Pendant longtemps les innombrables dessins qui encadraient les titres des livres imprimés à Bâle, qui accompagnaient les ouvrages publiés au commencement du seizième siècle dans cette ville, et qui formaient les lettres ornées, les têtes de pages ou les culs-de-lampe dispersés dans le texte, étaient attribués, pour la gravure aussi bien que pour le dessin, à Jean Holbein; un certain monogramme formé des lettres H. et L. accolées gênait bien quelque peu les iconographes, mais on avait passé outre, et il fallut qu'une circon-

stance inattendue plaçat sous des yeux clairvoyants un alphabet accompagné de cette mention : *Hans Lutzelburger Formschneider, genannt Franck*, pour rendre à son véritable auteur, Hans Lutzelburger, la part légitime de célébrité qui lui revient. Cet artiste ne reproduisit pas uniquement les dessins d'Holbein, mais il ne réussit jamais mieux que lorsqu'il s'adressa à ce maître; il fut déclaré par l'abbé Zani « le prince des graveurs sur bois ». Mariette, si bon juge lorsqu'il s'agissait d'apprécier le talent d'un graveur, dit, dans ses notes manuscrites, qu'on ne peut trop admirer la délicatesse de son travail, sa touche fine et spirituelle. « J'imagine, dit-il, que les dessins d'Holbein qui n'étaient pas fort terminés avaient eu besoin d'un si excellent artiste pour y mettre le fini qui y était nécessaire, et que ce travail avait mérité que l'éditeur de Lyon lui en fît honneur et l'en regardât comme le père. Son nom, qui méritait de passer à la postérité, est demeuré dans l'oubli, mais il y a apparence que le monogramme H. L. qui se voit sur le soubassement du lit où est couchée une jeune personne que la mort attire à elle, donne les premières lettres de son nom. » Ce nom n'est plus aujourd'hui un mystère. Hans Lutzelburger est bien l'auteur des gravures des *Simulachres de la mort* (Lyon, Trechsel, 1538), de l'*Alphabet de la danse des morts*, et des *Figures de la Bible* (Lyon, Trechsel, 1538). Son burin, savant et docile, a rendu avec une extrême délicatesse ces admirables compositions d'Holbein, bien petites si l'on en mesure les surfaces, immenses, au contraire, sous le rapport du caractère et de la conception. Le talent de Lutzelburger consiste précisément à savoir conserver dans des cadres fort exigus cette grandeur d'aspect et cette ampleur d'imagination, et à faire passer sur le bois, sans y apporter la moindre modification, tout l'esprit et toutes les qualités des dessins qui lui étaient soumis.

Sur un certain nombre d'encadrements, de lettres initiales et de vignettes imprimées à Bâle à la même époque, et retraçant des compositions dues certainement à Jean Holbein le jeune, on trouve un monogramme formé des lettres J. F. qui désigne très probablement Jean Froben, imprimeur établi à Bâle, dont le nom figure dans des documents contemporains, suivi de la qualification : *chalcographus*. Cet artiste célèbre

H. Holbein. — Estampe empruntée à la *Danse des morts*.

dans les annales de la typographie mérite également d'être mentionné dans une histoire de la gravure, car les planches qui portent ce monogramme, sans prouver un talent égal à celui de Lutzelburger, dénotent un respect pour l'œuvre originale qui mérite d'être loué. D'autres graveurs, dont le nom n'est pas connu, reproduisirent encore certains ouvrages de Jean Holbein. Un atelier de graveurs a certainement existé à Bâle pendant les années où travaillait le maître, mais aucune des planches dues à ces burins anonymes ne peut rivaliser avec celles qui furent exécutées par les artistes que nous venons de citer. Le plus souvent, dans ces gravures, qui

sentent la pratique plutôt que l'art proprement dit, le trait est alourdi, les contours sont arrondis, et les compositions du maître sont dépouillées de tout ce que celui-ci y avait mis de fermeté et de caractère.

Gravure sur métal. — Si, depuis la découverte de l'abbé Zani, les prétentions de l'Allemagne à l'invention de la gravure sur métal ont beaucoup perdu de leur valeur, il ne faut pas pour cela retirer aux Allemands toute part dans l'histoire des débuts de cet art. La *Passion*, dite de 1446 parce que, sur une des pièces qui composent cette suite, la *Flagellation*, on lit en toutes lettres cette date, nous paraît avoir été exécutée sur les bords du Rhin, et appartenir à l'école de Cologne plutôt qu'à l'école d'Anvers. M. J. Renouvier qui, le premier, signala ces estampes qu'il avait su découvrir et dont il avait pu faire l'acquisition, partage également cette opinion; mais il accorde à ces ouvrages bien primitifs une valeur, selon nous, un peu exagérée. Il s'exprime ainsi : « Nos estampes sont au-dessus de l'imagerie routinière; elles sont l'ouvrage d'un novateur assez hardi en gravure, d'un dessinateur qui ne manque ni de vivacité ni de finesse; il y a assez d'esprit et d'observation dans les physionomies et dans les costumes pour nous apprendre son pays; il y a enfin dans ses qualités et aussi dans ses défauts assez d'intérêt esthétique pour fournir un point de comparaison de plus dans l'étude du dessin gothique, autrefois honni, maintenant exalté, mais dans l'une et dans l'autre occurrence mal connu. Ces figures de la *Passion* de 1446 ont des formes courtes, des têtes grosses et inégales, des attitudes mouvementées et mal campées, des expressions grimacières; à ces traits on peut déjà reconnaître l'école allemande.... »

Si, après avoir signalé cette série d'estampes inconnues, il y a quelques années encore, aux historiens de la gravure, nous

poursuivons notre tâche, nous rencontrerons un artiste que l'on désigne tantôt sous le nom de *maître aux Banderoles*, tantôt sous celui de *maître de* 1464. Heineken, Bartsch et Duchesne ont décrit un certain nombre de pièces qu'ils attribuent à cet artiste; et Passavant a de beaucoup grossi la liste des estampes gravées dans le même goût qui pourraient être rangées, sinon dans l'œuvre du maître anonyme, du moins dans son école. Quoi qu'il en soit, le graveur, nommé par Duchesne le *maître aux Banderoles*, dessinait grossièrement et d'une façon peu correcte; ses planches, exécutées avec un procédé inusité jusque-là, doivent à leur rareté, bien plutôt qu'à leur beauté, l'honneur d'être admises dans les collections de choix. Les personnages qui se meuvent dans les compositions de cet inconnu sont dessinés à l'aide de tailles imperceptibles, qui semblent obtenues par un instrument aigu plutôt que par un burin coupant. Le métal, éraillé et à peine creusé, ne paraît pas avoir subi un tirage à la presse; il était probablement trop légèrement attaqué pour pouvoir produire un grand nombre d'épreuves. Nous ne nous chargeons pas d'expliquer comment procédait le *maître aux Banderoles;* mais l'aspect particulier des estampes de cet artiste, autant que leur dessin sommaire, nous permet d'assurer qu'elles ont vu le jour de fort bonne heure, à une époque où la gravure en était encore à ses débuts, et où l'art, en Allemagne, était à peine créé.

Cet autre artiste anonyme, dont on trouve un assez grand nombre d'estampes portant les lettres E. S. et les millésimes 1466 et 1467, mérite bien le nom de maître qui lui est également donné, et avec lui commence en réalité l'art de la gravure sur métal en Allemagne. Son burin net et d'une grande propreté coupait le cuivre avec une souplesse surprenante; quoique son dessin soit d'une correction contestable, il est expressif et personnel; ses compositions ont de la variété

et quelquefois sont heureusement agencées. L'*Adoration des Mages* rappelle de très près quelques-unes de ces miniatures du quinzième siècle, dont on fait aujourd'hui à bon droit tant de cas. Tenant au moyen âge par la doctrine et par ses aptitudes, le *maître de* 1466 ne rechercha pas la beauté telle que les primitifs italiens l'exprimèrent toujours; la forme précise et la grandeur du dessin eurent pour lui une importance secondaire; ce qu'il s'appliqua avant tout à rendre, ce qu'il atteignit souvent, c'est le sentiment naïf et l'expression juste de la figure qu'il mettait en action. Par ce côté il se rapproche de ces artistes extraordinaires, pour lesquels on a trop longtemps professé une injuste indifférence, qui construisirent la cathédrale de Strasbourg et nos superbes monuments du moyen âge. Comme eux, il s'entendit à merveille à agencer des ornements, et, lorsqu'il retraça la figure humaine, il lui donna un cachet de simplicité naïve qui n'est pas exempte de majesté et qui a sa beauté propre. Que ses têtes soient souvent trop fortes, ses mains et ses pieds trop exigus, les plis de ses draperies brisés avec excès, tout cela est vrai, il faut le reconnaître franchement; mais, à côté de la correction matérielle, de la représentation fidèle de la réalité, l'art n'a-t-il pas encore la mission d'exprimer un sentiment, de retracer une idée? A ce point de vue, le *maître de* 1466 ne mérite que des éloges. C'est le premier graveur allemand qui ait songé à mettre son talent au service de l'expression et de la pensée. Son œuvre est très considérable; il comprendrait deux cent douze pièces, si l'on en croit Passavant, qui, faute de pouvoir distinguer aisément les planches gravées dans l'école des estampes tracées par le maître lui-même, a pris le parti de grouper sous une dénomination unique toutes les gravures qui rappellent les ouvrages bien authentiques de l'artiste anonyme, ou qui portent les initiales E. S. ou les dates 1466 et 1467. Nous ne pouvons

entrer ici dans le détail des estampes attribuées, à tort ou à raison, au *maître de* 1466, ni discuter ces attributions ; mais nous ne sortirons pas du plan de cet ouvrage en recommandant

Maître E. S. de 1466. — Samson vainqueur du lion.

particulièrement dans l'œuvre du maître le *Jugement de Salomon*, l'*Adoration des Mages*, la *Madone d'Ensiedlen*, *Samson vainqueur du lion* et la *Patène*, estampes d'une valeur exceptionnelle, et qui peuvent à la rigueur suffire à donner une idée complète du talent de cet habile homme.

A côté du maître E. S. de 1466 vivent plusieurs artistes qui s'inspirent de ses ouvrages et qui profitent de son exemple. On rencontre en effet un grand nombre de planches exécutées dans le goût de l'artiste qui ne sauraient lui être attribuées. Dans les estampes du maître de 1466, à côté d'incorrections très grandes, on trouve toujours quelque chose d'élevé ou de voulu qui révèle l'artiste, même lorsque les moyens dont il dispose ne lui permettent pas d'attester d'une façon complète son savoir. Chez les imitateurs, au contraire, ces mêmes incorrections grossières existent, mais elles ne sont rachetées par rien. Les types des figures sont d'une banalité absolue, et le sentiment de l'expression semble inconnu à ces manœuvres. Il faut être prudent dans les attributions que l'on veut faire des estampes exécutées sur métal en Allemagne dans la seconde moitié du quinzième siècle, et, en mettant à l'avoir du maître de 1466 un grand nombre de pièces tout à fait indignes de lui, on courrait le risque d'enlever à cet artiste un rang auquel lui donnent droit sa très réelle préoccupation de l'expression juste et sa savante exécution.

Presque en même temps que le maître de 1466, travaillait en Allemagne un artiste qui a pu être égalé, mais qui n'a pas été surpassé, Martin Schongauer. Peintre et graveur, il montra une imagination et une entente de la composition inconnues à ses devanciers, et il eut sur toute l'école allemande une telle influence, qu'il pourrait en être nommé le père. Ses œuvres sont entourées aujourd'hui d'une renommée légitime. Après avoir joui de son temps d'une si haute estime, que les éditeurs, dans le but peu louable de les faire valoir aux yeux des amateurs inexpérimentés, ne craignaient pas d'apposer sa marque sur des estampes auxquelles il n'avait aucune part, Martin Schongauer fut, pendant les dix-septième et dix-huitième siècles, relégué avec tous ses contemporains dans cette caté-

gorie d'artistes gothiques, auxquels plusieurs historiens, même parmi les plus autorisés, reconnaissaient à peine du talent. Lorsque, plus sainement dirigée, la critique moderne a songé aux maîtres qui avaient frayé la voie aux artistes unanimement acclamés, elle s'est trouvée dans un cruel embarras : les spécimens de cet art primitif, qu'on avait si longtemps dédaignés, faisaient défaut ; ils avaient été détruits, ou abandonnés par leurs possesseurs comme des objets sans valeur, dans des greniers ou dans quelques coins obscurs. Les documents relatifs aux personnes avaient disparu aussi bien que les ouvrages eux-mêmes, et l'historien consciencieux et éclairé qui tenait à connaître les origines de l'art ne parvenait qu'à grand'peine à recueillir quelques indices certains sur l'existence de ces artistes primitifs et à mettre la main sur quelques-uns de leurs ouvrages.

Martin Schongauer ne fut pas plus épargné que les autres. On ne connaît pas d'une façon positive le nom de la ville qui lui donna le jour. A l'aide de quelques œuvres signées et datées, on est cependant parvenu à fixer comme époque probable de sa naissance l'année 1420. Sa famille était originaire d'Augsbourg, et l'on a pensé qu'il dut naître dans cette ville. Trouvant trace de son passage à Ulm, certains auteurs inclinent à admettre qu'il y naquit ; d'autres enfin, et c'est le plus grand nombre, veulent que ce soit à Colmar. En tout cas, on peut affirmer que Martin Schongauer vécut longtemps dans cette dernière ville, qu'il y exécuta un grand nombre de peintures, et qu'il mourut le jour de la Purification (1488), comme en fait foi l'acte mortuaire retrouvé dans les registres de la paroisse Saint-Martin de Colmar, et publié récemment en fac-simile[1].

1. Passavant (*le Peintre-graveur*, t. II, pp. 105, 106) ne regarde pas encore cette date comme exacte et propose une explication qui nous paraît un peu subtile ; il s'ex-

Si la biographie de Martin Schongauer est à peu près impossible à écrire, si les auteurs qui ont entrepris cette tâche se trouvent très souvent en désaccord, fort heureusement les œuvres gravées et authentiques de l'habile artiste permettent d'apprécier son talent à sa juste valeur. Il connut les estampes du maître de 1466, et celles-ci ne lui furent pas inutiles; mais dessinateur plus expérimenté, bien que dans quelques pièces on retrouve encore des maigreurs dans les extrémités, il inventa et grava des compositions d'un mérite bien supérieur à celles que son prédécesseur avait confiées au métal. Le *Portement de croix*, estampe justement célèbre que Raphaël connut et dont il s'inspira; la *Tentation de saint Antoine*, que Michel-Ange copia, si l'on en croit du moins une tradition dont Vasari se fit l'écho, et le *Combat de saint Jacques*, sont des œuvres auxquelles on ne peut rien comparer dans toute l'école allemande primitive. A part ces planches, dont la réputation est aussi bien établie que légitime, l'œuvre de Martin Schongauer est rempli de pièces de premier ordre. Dans une composition d'une dimension assez exiguë, l'*Annonciation*, l'artiste a su donner à la physionomie de la Vierge une assez belle expression de douceur et de tendresse, et la tête de l'envoyé céleste a une grâce qui rappelle de loin les productions

prime ainsi : « Cependant nous avons, contre l'opinion qui fait mourir Martin Schongauer en 1488, un autre témoignage dans un document de Colmar même, le livre des redevances de l'église de Saint-Martin de cette ville, qui nous informe que Martin Schongauer, en compagnie de son ami Muntpur, paya, en 1490, une redevance de 32 schellings pour une maison occupée par eux deux ; il était donc encore vivant à cette époque. Nous serions porté à croire, afin de concilier ces contradictions, que le rédacteur de la notice nécrologique aura omis, en l'écrivant, un chiffre (X), et si l'on ajoute que le jour de la mort de notre maître étant indiqué comme celui de la Chandeleur (2 février) 1498, selon l'usage du diocèse de Bâle auquel appartenait Colmar et qui datait de Pâques le commencement de l'année, mais en 1499 selon la coutume de celui d'Augsbourg qui commençait l'année au premier de janvier, nous trouverons ainsi la raison de ces variantes, et nous pouvons établir avec toute vraisemblance que Martin Schongauer est mort le 2 février 1499. »

exquises de l'art milanais du quinzième siècle. La *Fuite en Égypte* nous paraît être encore une des planches les plus belles de l'œuvre de Martin Schongauer. La Vierge entourant de ses bras le divin enfant, passe, monté sur un âne, sous un palmier couvert d'anges; saint Joseph cueille à l'arbre quelques fruits : cette ingénieuse composition, si simple et si touchante à la fois, est encore relevée par le sentiment de bonheur exprimé sur le visage de la mère de Dieu pressant contre son sein ce fils qu'elle soustrait à la fureur d'Hérode, et qu'accompagnent les anges en adoration. C'est dans les sujets tendres que les artistes du moyen âge ont surtout excellé; ils avaient la foi, cette foi douce et naïve qui chez eux transpire toujours, et, dans les ouvrages qu'ils mettaient au jour, leur main n'avait pas de peine à exprimer ce qui était au fond de leur cœur. On pourrait encore citer nombre de planches gravées par Martin Schongauer qui, tant sous le rapport de l'exécution, qui est d'une merveilleuse précision, que sous le rapport du sentiment, qui est toujours fortement accusé, ont contribué à donner à ce maître le rang qu'il occupe dans l'histoire de l'art. La *Mort de la Vierge*, *Jésus-Christ couronnant la Vierge*, *les Vierges folles et les Vierges sages*, les *Emblèmes des quatre Évangélistes*, sont des morceaux de choix qui devront toujours trouver place, et une place d'honneur, parmi les œuvres d'élite; dans ces ouvrages, comme dans ceux que nous avons précédemment cités, le dessinateur se montre à la hauteur du graveur, et la recherche de l'expression est poussée aussi loin que possible.

Les sujets d'un ordre élevé n'occupèrent pas seuls le grand artiste allemand; quelques scènes familières, plusieurs planches d'ornements lui fournirent également l'occasion de montrer son habileté en face de la nature ou sa dextérité à reproduire avec la plus stricte exactitude les pièces d'orfèvrerie les

mieux fouillées. Le *Départ pour le marché* et les *Paysans jouant ou luttant ensemble* nous montrent l'artiste s'intéressant aux actions de la vie journalière; *la Crosse et l'Encensoir* nous fournissent une autre face du talent de Martin Schongauer. Ici le graveur le dispute aux orfèvres les plus habiles, et si, comme on a tout lieu de le penser, cette crosse et cet encensoir furent dessinés par l'artiste lui-même, ils justifieraient l'opinion des historiens qui pensent que Martin Schongauer, à l'exemple de la plupart de ses confrères du quinzième siècle, a mené de front la profession de ciseleur et celle de graveur.

Ce n'est pas seulement cette variété d'aptitudes et cette égale facilité à traiter les sujets d'un ordre supérieur, les scènes de la vie privée ou les pièces d'orfèvrerie, qui ont valu à Martin Schongauer l'estime singulière dont il jouit auprès des juges les plus difficiles ; la vraie gloire de ce maître est d'avoir, au milieu d'artistes que la recherche de la vérité littérale préoccupait uniquement, eu des vues plus hautes, d'avoir approché dans ses compositions importantes de la beauté idéale et d'avoir exprimé toujours un sentiment noble et élevé. Il eut en outre le mérite d'avoir été dans son pays le premier qui ait, grâce à ses œuvres, fait classer la gravure parmi les arts libéraux, à côté de ses sœurs la peinture et la sculpture qui, depuis de longues années déjà, jouissaient de droits qu'on lui refusait.

Les œuvres de Martin Schongauer jouirent d'une telle faveur, exercèrent une telle influence, à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, qu'elles inspirèrent tous les artistes de cette époque. Le maître au monogramme B. S., que l'on appelle quelquefois Berthel Schön et dans lequel on a voulu voir un frère de Martin Schongauer, ne possède pas un talent bien extraordinaire, et les estampes qui portent ces

initiales offrent des imitations pures et simples des planches du maître de Colmar. Le *Jugement de Salomon*, au bas duquel on lit les lettres B. M., signature d'un artiste dont on ignore absolument le nom, présente encore tous les caractères, affaiblis toutefois, de l'école à la tête de laquelle est placé Martin Schongauer; les airs de tête des nombreux personnages qui forment cette importante composition rappellent tout à fait les physionomies habituelles dans l'atelier, et cette pièce, la plus recherchée de l'œuvre de cet artiste anonyme, suffit à constater l'influence du chef de l'école.

Albert Glockenton usa d'un autre procédé pour prouver l'admiration que lui inspiraient les œuvres de Martin Schongauer : il en copia quelques-unes. Malgré le soin qu'il apporta à ces reproductions, il ne put arriver à rendre l'expression exacte des modèles, et les dessins du maître perdirent dans la traduction du graveur cet accent prime-sautier qui lui donnait tant de charme. Glockenton ne se renferma pas uniquement dans le rôle modeste de copiste, il exécuta également plusieurs planches de son invention, mais dans ses ouvrages il ne fit preuve d'aucune originalité. Les estampes de Martin Schongauer qu'il avait étudiées de près lui étaient toujours tellement présentes à l'esprit lorsqu'il voulait fixer sur le cuivre une composition, qu'il ne parvenait pas facilement à reconquérir son indépendance. Son dessin est assez précis, mais son burin dur, sec et quelquefois un peu âpre, ne ressemble en rien à celui de l'artiste auquel il ne cesse de songer.

Les planches de Wenceslas d'Olmutz offrent une grande analogie avec celles d'Albert Glockenton; le plus souvent elles sont copiées d'après les estampes des maîtres contemporains, et l'une de ces copies, la *Mort de la Vierge*, la seule pièce signée tout au long par cet artiste, qui se contentait habituellement d'inscrire un W au bas des planches qu'il gravait, ne donne

pas une haute idée du talent de son auteur. Le burin est d'une sécheresse qui contraste avec l'œuvre originale, et le dessin n'est pas toujours d'une correction bien satisfaisante. La plupart des estampes accompagnées de ce W indiquent une gêne dans l'exécution qui témoigne d'une inexpérience assez grande, et ce sera justice de n'accorder aux planches gravées par Wenceslas d'Olmutz qu'une importance fort secondaire.

Israël van Mecken doit sa renommée au nombre considérable d'estampes qui portent son nom, plutôt qu'à leur valeur réelle. Nous serions même assez tenté de croire que l'auteur de toutes ces images était marchand autant qu'artiste. La plupart des gravures qui avaient, au moment où vécut Israël van Mecken, quelque célébrité, furent copiées par lui, ou du moins parurent accompagnées de son monogramme. Pour ne citer que les planches les plus connues, nous rappellerons que la *Patène*, du maître de 1466, que le *Portement de croix* et *Saint Antoine*, de Martin Schongauer, et que les *Trois Grâces*, d'Albert Dürer, servirent de modèles aux graveurs qui travaillaient sous sa direction, ou à lui-même, si l'on admet qu'il est le seul auteur des estampes qui portent les initiales I. v. M. Ces copies, assez grossièrement exécutées, auxquelles dans les collections on accorde généralement une importance exagérée, ne donnent qu'une idée fort imparfaite des originaux. Sans doute elles sont intéressantes puisqu'elles conservent des compositions quelquefois inconnues, ou, dans tous les cas, qu'elles fournissent des reproductions d'estampes fort rares ; mais, lorsque les planches originales qui ont été copiées par Israël van Mecken peuvent être rapprochées des copies, il est facile de constater la grande distance qui sépare les unes des autres. Le burin du copiste, forcé de suivre un trait formellement exprimé, est souvent empêché, et les contours ne sont pas toujours scrupuleusement respectés ; or, si

l'on enlève à ces estampes primitives ce qui en fait un des principaux mérites, la naïveté, on est bien près de leur ôter tout l'intérêt qu'elles présentent. Israël van Mecken mériterait d'être jugé avec sévérité s'il n'avait signé que les copies que nous venons de signaler. On le jugera plus favorablement lorsqu'on aura vu les scènes de mœurs dont il fut probablement le dessinateur et le graveur. Sans doute ces planches ne dénotent encore ni une très brillante imagination, ni une entente bien savante de la composition, elles offrent cependant un vif intérêt, parce qu'elles sont une source certaine de renseignements pour l'histoire du costume et des mœurs à la fin du quinzième siècle.

Parmi les estampes de ce genre qui méritent une attention particulière, nous citerons la *Danse devant Hérode*, estampe d'assez grande dimension dans laquelle tous les personnages portent les costumes en usage en Allemagne à la fin du quinzième siècle. Israël van Mecken, qui était né à Bocholt, en Westphalie, mourut dans cette ville en 1503.

A Bocholt naquit également un autre graveur, que, faute de connaître son nom, on désigne par son prénom en y ajoutant le lieu de sa naissance. Franz van Bocholt, comme les artistes que nous venons de mentionner, imite la manière de Martin Schongauer; il passa toute sa vie à composer et à graver des estampes qui se rapprochent des œuvres du maître, sans les égaler toutefois, et, quoique aucun document concernant cet artiste ne soit venu jusqu'à nous, il est permis de penser qu'il était peintre en même temps que graveur. Nous ne connaissons de Franz van Bocholt aucune copie proprement dite, et quelques-unes de ses planches révèlent une certaine entente de la composition. La *Vierge debout soutenant la croix* est un bon ouvrage: la Vierge a une expression véritable de douleur, et l'ajustement des draperies est d'un assez bon goût. Parmi

les imitateurs de Martin Schongauer, Franz van Bocholt doit occuper une place honorable.

Un autre artiste de la même époque qui est connu sous le nom de Mair, parce que ce mot se trouve inscrit tout au long au bas d'un certain nombre de planches gravées évidemment par la même main, nous semble devoir être regardé comme un imitateur d'Israël van Mecken plutôt que comme un disciple de Martin Schongauer. Les planches que nous avons rencontrées accompagnées de cette signature représentent des scènes d'intérieur et des costumes. Les figures, habillées à la mode du quinzième siècle, sont amaigries et étriquées, assez pauvres d'invention et dessinées médiocrement. Ici encore l'historien trouvera plus à apprendre que l'artiste, et les estampes de Mair, d'une rareté excessive, ne sont dignes d'occuper, dans l'histoire de l'art, qu'un rang assez effacé. Tout auprès de Mair doit être mentionné l'artiste qui signe d'un M et d'un Z (MZ), que l'on est aujourd'hui convenu d'appeler Mathieu Zasinger. Comme Israël van Mecken, il grava un certain nombre de pièces de mœurs et de costumes; mais son burin maigre et sec rendait d'une façon insuffisante les compositions qu'il fixait dans le métal, et dont il empruntait quelquefois les motifs à ses contemporains.

Pour rencontrer en Allemagne un nouveau maître qui jouit d'une célébrité supérieure à celle de Martin Schongauer, et qui eut un talent au moins égal, il faut arriver à la fin du quinzième siècle. Albert Dürer fut le troisième de dix-huit enfants. Son père était venu s'établir à Nuremberg en 1455 pour y exercer la profession d'orfèvre. Albert Dürer apprit d'abord dans la maison paternelle le métier de ciseleur, et il ne tarda pas à se montrer plus habile que ceux dont il suivait les leçons. Dès qu'il lui fut permis de se livrer librement au goût qui le portait vers la peinture, il quitta l'atelier de l'orfèvre dans

lequel son père l'avait placé, et il alla se mettre sous la direction de Michel Wolgemuth, dont le renom était déjà très grand en Allemagne. Antoine Koburger, le célèbre imprimeur, qui était parrain d'Albert Dürer, ne fut peut-être pas étranger à cette détermination, car il publiait à cette époque la *Chronique de Nuremberg*, et il avait confié à Wolgemuth le soin de surveiller l'exécution des planches qui devaient orner son ouvrage. Le jeune Dürer trouva chez le collaborateur de son parrain un accès facile, un accueil bienveillant, et dès qu'il eut terminé son apprentissage, dès qu'il se fut suffisamment exercé dans le dessin, à l'exemple de la plupart de ses compatriotes, il se mit en route et visita successivement les Pays-Bas et le nord de l'Italie.

Albert Dürer revint à Nuremberg en 1494, mandé par son père, qui avait, pendant l'absence de son fils, négocié pour lui un mariage avec la fille d'un mécanicien de la ville, Agnès Frey. Le mariage fut célébré le 14 juillet 1494. D'après une tradition répandue depuis longtemps et que nous avons nous-même rappelée ailleurs, cette union n'aurait pas été heureuse. Il faut aujourd'hui renoncer à cette opinion, car M. Thausing, dans l'important ouvrage qu'il vient de consacrer au maître de Nuremberg, démontre qu'aucun document sérieux ne justifie cette opinion invétérée qui attribuait à Agnès Frey un détestable caractère. L'origine de cette fable viendrait d'une lettre écrite deux ans après la mort de Dürer par Pirkheimer, qui aurait conservé un ressentiment contre la femme de son ami, parce que celle-ci aurait vendu à un étranger un objet qu'il convoitait ardemment. Rejetons donc au nombre des anecdotes imaginées à plaisir le récit des historiens qui se sont apitoyés sur les ennuis qu'Albert Dürer aurait éprouvés dans son intérieur, et poursuivons notre marche sans nous arrêter plus longtemps à cet incident.

Lorsque Albert Dürer eut perdu son père en 1502, et qu'il eut assuré l'existence de sa mère et celle de ses frères, Hans et André, il quitta sa ville natale et se dirigea vers Venise. A peine arrivé, il reçut la commande d'une peinture pour le *Fondaco dei Tedeschi*, et Giovanni Bellini ayant manifesté le désir de connaître cet artiste dont la célébrité était déjà grande, l'attira chez lui et lui demanda un tableau. L'époque de son séjour à Venise et de ses fréquentes excursions dans les Flandres fut pour Albert Dürer la plus heureuse de sa vie ; jeune, il se voyait fêté et comblé d'honneurs, et, en même temps qu'il se créait des relations avec les artistes de ces pays, il acquérait de nouvelles connaissances qui, pour ses travaux futurs, devaient lui être très profitables.

Un jour pourtant Albert Dürer dut quitter ces pays où il avait été si bien accueilli pour retourner dans sa patrie. Quelques regrets que lui causa la nécessité où il fut d'abandonner ces villes qui gardaient de lui un si bon souvenir, il ne rentra pas à Nuremberg sans une secrète satisfaction. La gloire que lui avait value, à l'étranger, son talent avait ouvert les yeux à ses concitoyens. Sa maison devint le rendez-vous des artistes et des personnages les plus distingués de la cité et du pays. L'empereur Maximilien, grand amateur des arts, artiste lui-même, si l'on en croit quelques auteurs qui prétendent qu'il grava une ou deux planches du *Theuerdanck*, prenait plaisir à venir voir travailler son peintre favori; il le comblait d'égards, lui témoignait les plus vives sympathies, et le déclarait hautement le plus grand artiste de son temps. Albert Dürer, au milieu de cette sorte de cour que son talent seul lui avait créée, travaillait sans relâche et ne quittait le pinceau que pour prendre le burin; c'est pendant ce long séjour qu'il fit à Nuremberg, qu'il grava les meilleures planches qui composent son œuvre considérable.

Vers 1520, il fut repris du désir de voyager. Il emmena avec lui sa femme et sa servante, et prit la route des Pays-Bas où l'excellente réception qu'on lui avait faite jadis l'engageait à retourner. De ce voyage, Albert Dürer tint un véritable journal, qui nous est parvenu. L'artiste y note jour par jour, pour ainsi dire, ses impressions et ses dépenses, les visites qu'il reçoit et les travaux qu'il exécute. Tout ce qui le frappe est inscrit soigneusement sur cet album rempli de croquis, et la mention des honneurs qui lui sont rendus partout où il s'arrête n'occupe pas la plus petite place. C'est un *memento* précieux qui permet de connaître avec quelque détail cette période de la vie de Dürer.

Un certain vendredi de l'année 1521, le bruit courut à Anvers que Martin Luther avait été emprisonné, puis mis à mort. Aussitôt Albert Dürer prend la plume, écrit une véritable profession de foi, et publie, sous forme de prière, la haute admiration qu'il ressent pour l'audacieux réformateur. Cet enthousiasme déplut à certains catholiques néerlandais ; l'archiduchesse Marguerite, qui, jusque-là, avait fait à Albert Dürer un excellent accueil, se montra particulièrement blessée de la façon dont l'artiste affichait ses sentiments; elle devint froide pour le grand maître, circonspecte devant lui, et ne lui cacha pas le mécontentement que lui causait l'éclat qu'il avait donné à la manifestation de son opinion. Très froissé de ce revirement subit dans la situation qui lui était faite à la cour, Albert Dürer comprit qu'il n'avait rien de mieux à faire que de quitter un pays où il ne retrouverait plus les sympathies dont on l'avait jusque-là entouré; il termina promptement les affaires qu'il avait entreprises, et reprit sans retard le chemin de Nuremberg.

Quelques mois après son retour dans sa patrie, Albert Dürer perdit son beau-père Hans Frey, et deux ans plus tard sa belle-

mère. Il travailla jusqu'à son dernier jour, et, le 6 avril 1528, il mourut ne laissant pas d'enfant. Ses obsèques eurent lieu avec une grande pompe, et sur sa tombe Pirkheimer, qui avait été un de ses plus intimes amis, fit graver l'inscription suivante :

ME. AL. DV.
Quidquid Alberti Düreri mortale fuit,
Sub hoc conditur tumulo.
Emigravit VIII idus Apprilis
M. D. XXVIII.
A. D.

L'immense réputation, la place considérable qu'il occupe dans l'histoire de l'art, Albert Dürer les doit à ses admirables peintures, à ses recherches sur les proportions du corps humain, à ses dessins excellents et à l'ensemble de ses œuvres. Sans doute, le plus petit croquis portant le nom de Dürer suffit à montrer le prodigieux savoir et l'habileté du maître ; il n'en est pas moins à propos toutefois de faire remarquer que ses estampes, plus qu'aucun autre des ouvrages qu'il produisit, ont contribué à répandre et à faire connaître universellement cette haute intelligence disposant d'une main d'une rare habileté. Si Dürer s'était uniquement contenté d'être un peintre de premier ordre, nous en serions probablement réduits aujourd'hui à juger de son mérite sur deux ou trois peintures échappées à la destruction. Ses tableaux, auxquels on n'a pendant fort longtemps accordé qu'une attention médiocre, parce qu'ils avaient ce cachet gothique qui effaroucha pendant deux siècles les yeux des connaisseurs et même ceux des artistes, seraient, lorsqu'ils n'auraient pas été mutilés, perdus ou égarés au fond de quelques collections particulières ; il serait, en un mot, fort difficile de s'expliquer l'estime singulière, la haute admiration que les contemporains avaient pour Albert Dürer.

Grâce aux estampes gravées par le maître de Nuremberg lui-même ou exécutées sous ses yeux par des graveurs sur bois expérimentés et dociles, il est aisé d'apprécier, en connaissance de cause, ses préoccupations habituelles, ses tendances en art et sa manière particulière d'exprimer ce qu'il ressentait en face de la nature. Albert Dürer était un portraitiste de premier ordre: portraitiste en ce sens du moins que lorsqu'il avait un modèle devant les yeux, il ne faisait effort que pour le rendre tel qu'il le voyait, beau si les formes s'y prêtaient et si les proportions étaient bien équilibrées, laid, au contraire, presque affreux, s'il lui apparaissait tel. Il songeait même si peu à faire un choix dans les êtres qu'il devait immortaliser par son talent, que, dans l'ensemble de son œuvre, les figures laides sont en majorité. Une des estampes les plus soignées d'Albert Dürer, la *Grande Fortune*, nous fournit un exemple frappant de cette indifférence pour la beauté. Le maître a dessiné avec toutes les ressources de son intelligence supérieure une vieille femme aux extrémités grossières, à la face singulièrement vulgaire, aux formes indiscrètement accusées, tenant d'une main un mors de cheval, de l'autre une pièce d'orfèvrerie, debout en équilibre sur une boule, qui est pour ainsi dire suspendue dans l'espace; au-dessous apparaît un pays montagneux, au milieu duquel se trouve un groupe de maisons traversé par un torrent et dominé par une église. Cette estampe, qui doit être rangée parmi les ouvrages les plus extraordinaires qui aient jamais été exécutés par un graveur, ne saurait être comptée au nombre de celles que recommande un sentiment quelconque de la beauté. Dürer ne connaissait pas, il est vrai, les œuvres de l'antiquité, et n'avait par conséquent qu'une idée fort incomplète des principes du beau; son talent, tout à fait personnel, n'eût peut-être rien gagné à subir une direction en contradiction avec son tempérament; et qui sait si, au contact d'une

influence extérieure, son originalité ne se fût pas compromise et n'eût pas perdu quelque chose?

Comme buriniste, Albert Dürer est incomparable. Jamais, avant lui, on n'avait su, avec une pareille souplesse, modeler une figure, fondre les contours et exprimer jusque dans ses moindres détails, sans une trop grande minutie toutefois, les accidents de la physionomie ou les ajustements du costume. A l'aide d'un burin très fin, creusant le cuivre d'un nombre infini de tailles, il a su donner à ses planches un aspect harmonieux et doux, supérieurement approprié à ses dessins. Les planches qu'il inventa et qu'il grava lui-même ont le rare mérite de ne jamais accuser la fatigue, bien que, certes, elles aient exigé un travail lent et pénible. La *Mélancolie*, sujet dont le sens nous échappe encore, malgré les explications diverses qui en ont été proposées, le *Chevalier de la mort*, la *Nativité*, la suite de la *Passion*, et plusieurs petites images de la *Vierge* également propres à exciter la ferveur du chrétien et l'admiration de l'artiste, sont des ouvrages de choix que recommandent autant l'habileté manuelle que la science de l'invention elle-même. Jamais orfèvre, rompu à toutes les difficultés de son art, n'a taillé le métal avec plus de netteté et plus de franchise, et, dans aucune école, même dans celles où l'on a accordé le plus de soin à l'exécution matérielle, on ne saurait citer un artiste qui ait su allier avec autant de bonheur le talent du dessinateur à la connaissance approfondie de l'art du graveur dans ce qu'il a de plus subtil et de plus délicat.

Les paysages qui accompagnent et qui complètent un grand nombre de compositions d'Albert Dürer, hérissés de châteaux forts et de maisons à tourelles, traversés par des rivières qui les fertilisent et les égayent, sont toujours gravés avec une finesse charmante. La perspective aérienne y est peu observée sans doute, mais l'exécution délicate des plans éloignés rachète,

en partie du moins, l'inexactitude mathématique des proportions relatives des objets entre eux. Lorsque Dürer, voulant faire un portrait, interroge en face un modèle déterminé qu'il a le devoir de retracer aussi fidèlement que possible, il se

Albert Dürer. — La Vierge et l'enfant Jésus.

montre encore supérieur à tous ses contemporains; il saisit la physionomie dans ce qu'elle a de plus particulier, et, tout en n'omettant aucun détail, il parvient à imprimer la vie sur ces figures auxquelles, par son talent, il a assuré l'immortalité.

Albert Dürer exerça une influence considérable sur l'art de

la gravure dans tous les pays; ses ouvrages, recherchés partout, furent donnés comme modèles aux artistes qui désiraient acquérir des connaissances sérieuses dans leur profession, et les copies des œuvres du maître sont nombreuses. En Allemagne, l'influence de son talent se fit encore sentir d'une façon plus spéciale que partout ailleurs. Toute une série de graveurs s'efforcèrent uniquement de s'approprier la manière du chef de l'école, et, avec des talents divers, réussirent jusqu'à un certain point dans l'entreprise qu'ils avaient tentée.

Albert Altdorfer naquit en 1488 à Altdorf en Bavière et mourut le 14 février 1538; presque toute sa vie se passa à Ratisbonne où il occupa des positions importantes. Les premières estampes qui lui tombèrent sous les yeux furent celles d'Albert Dürer, et l'impression qu'il en reçut ne s'effaça jamais de son souvenir. Ce fut lui qui, le premier en Allemagne, adopta la coutume de graver en petit, système qui valut à toute une catégorie de graveurs germains le surnom de *petits maîtres*. Altdorfer alla en Italie et copia plusieurs estampes de Marc-Antoine; devant les ouvrages du maître italien, il ne put se défaire absolument de la manière qu'il avait adoptée dans sa jeunesse, et à ces copies réduites il imprima un cachet allemand fort en opposition avec les modèles qu'il avait choisis. Dans les compositions qu'il inventa, il ne recula pas devant certains emprunts faciles à constater, mais il ne retira en réalité aucun profit de son séjour à Rome. Son dessin resta ce qu'il était avant qu'il eût quitté sa patrie, assez médiocre, sans caractère particulier comme sans accent; les têtes de ses personnages demeurèrent laides et quelquefois difformes; son burin, assez fin et conduit souvent avec habileté, n'offre réellement de l'intérêt que lorsqu'il retrace des pièces d'orfèvrerie ou des ornements. Albert Altdorfer gagne à être classé parmi les damasquineurs; c'est là qu'est sa véritable place; toutes les

fois qu'il sort de cette voie, il dépasse la limite de ses moyens et demeure loin du but auquel il vise.

Barthélemi Beham, qui naquit à Nuremberg en 1502, compte également parmi les *petits maîtres*, mais sa place est marquée parmi les plus habiles. Ce ne sont pas seulement les ornements qu'il exécuta avec une rare souplesse qui lui assignent ce rang, mais les figures accompagnées de son monogramme donnent de son savoir comme dessinateur une excellente opinion. La *Vierge offrant le sein à l'Enfant Jésus*, *Cléopâtre*, des *Enfants couchés à côté de têtes de mort*, et vingt autres planches dans lesquelles l'exécution matérielle très soignée rend indulgent pour certaines fautes de goût regrettables chez un homme de talent, méritent une attention sérieuse; le précieux du travail et le dessin des figures témoignent de fortes études faites à une bonne école et d'une intelligence de son art que l'on ne retrouve qu'à de rares intervalles chez les maîtres de cette époque. Barthélemi Beham alla en Italie, mourut même à Rome à l'âge de trente-huit ans, en 1540, et quelques historiens ont avancé qu'il travailla dans l'atelier de Marc-Antoine et que ce fut lui qui grava quelques estampes attribuées généralement dans les catalogues à l'habile maître. Au nombre des planches que l'on voudrait retirer de l'œuvre de Marc-Antoine pour les mettre au compte de B. Beham se trouvent la *Jeune femme arrosant une plante*, *l'Homme et la Femme aux boules*, et la *Femme aux deux éponges*. Nous ne saurions partager cette opinion. Ces ouvrages ne ressemblent en rien à ceux qui portent le monogramme de Barthélemi Beham, et, si l'artiste allemand eut une part quelconque dans ces gravures, elle dut être bien peu importante, car celles-ci sont dessinées avec une fermeté et un sentiment de la beauté que l'on retrouve exclusivement dans les estampes dues aux maîtres italiens de cette époque. Les deux ouvrages

qui contribuent le plus à faire ranger Barthélemi Beham parmi les artistes d'un talent véritable sont les portraits de Charles-Quint et de Ferdinand VI qu'il grava en 1531. Exécutés d'ailleurs dans de plus grandes dimensions que ses autres ouvrages, ils lui ont permis de montrer sa rare habileté à saisir et à rendre la physionomie; l'artiste s'est inspiré ici directement des portraits gravés par son véritable maître, son compatriote Albert Dürer, et il n'est pas demeuré fort au-dessous des modèles qui l'avaient inspiré.

Hans Sebald Beham, comme Barthélemi Beham, son parent, travailla à Nuremberg. Albert Dürer fut le maître commun des deux artistes, et l'influence du chef d'école sur ses disciples est manifeste. Hans Sebald Beham copia quelques estampes de Barthélemi et s'appropria si complètement la manière de son cousin (d'autres ont dit son oncle), qu'il serait souvent fort difficile, sans les monogrammes apposés sur chaque estampe, de distinguer exactement l'ouvrage de l'un de l'ouvrage de l'autre. Les deux artistes ont le même goût de dessin, un talent de graveur analogue et affectent une insouciance égale pour la beauté; ils reproduisent, sans se donner la peine de faire un choix, les figures qui frappent leurs regards, et ne songent en aucune façon à les ennoblir, ou seulement à atténuer les défauts qui les déparent.

C'est à Cologne que naquit Jacques Binck en 1490 selon les uns, en 1504 selon les autres; il mourut à Kœnigsberg vers 1569. Il copia tous les graveurs qui l'avaient précédé, Martin Schongauer, Albert Dürer, Marc-Antoine Raimondi et Hans Sebald Beham, et sut assez bien imiter la manière de chacun. Avec Albert Dürer et Marc-Antoine, son burin est doux; il est un peu lourd avec Beham. Quand il gravait des sujets de son invention, il semble que c'est un tout autre artiste. Les tailles

serrées et nettement accusées dans les planches reproduisant les compositions de ses devanciers sont remplacées par des tailles espacées et grêles, à peine suffisantes pour exprimer le modelé, pour accentuer les contours. Les types des figures sont moins vulgaires chez Binck que chez la plupart de ses compatriotes. Il avait séjourné deux ans en Italie, 1529 et 1530, et il avait mis à profit les ouvrages qu'il avait été à même d'y étudier. A l'école de Marc-Antoine il avait puisé un certain sentiment de la beauté dont il se souvint lorsqu'il mit sur le cuivre quelques œuvres de sa composition, et le soin qu'il apporta à la petite copie qu'il fit du *Massacre des Innocents* prouve que cet ouvrage admirable l'avait particulièrement impressionné. La suite des *Dieux*, gravée également par Jacques Binck d'après les estampes que Caraglio avait directement empruntées aux dessins du Rosso, accoutuma l'artiste allemand à avoir égard à l'élégance des formes et eut une influence heureuse sur la manière qu'il adopta dans la suite.

Georges Pencz n'eût-il gravé que la planche représentant *Jésus entouré des petits enfants* qu'il mériterait d'occuper un bon rang parmi les *petits maitres*. Dans cette estampe bien composée, l'artiste a vêtu les mères et les enfants à la mode allemande du seizième siècle, ajoutant ainsi au mérite très réel de son travail comme œuvre d'art, tout l'intérêt d'un document sur les costumes de l'époque. Son œuvre assez considérable est en même temps très curieux à consulter sous ce rapport. Si l'Italie eut quelque influence sur Georges Pencz, ce fut l'Italie du Nord. Venise et ses peintres l'impressionnèrent plus vivement que Rome et que les élèves de Raphaël; il songea sans aucun doute à Jean Bellini, au Titien et à Giorgion, lorsqu'il dessina quelques-unes des figures de ses compositions, mais le petit côté de la nature le préoccupa principalement, et, à l'exemple de beaucoup d'orfèvres qui ont un très réel

talent, il rapetissa non seulement les dimensions des ouvrages qui l'inspiraient, mais encore le caractère de ces mêmes ouvrages, et, en aucune occasion, il ne s'éleva à la hauteur des maîtres qu'il semble avoir tout particulièrement étudiés. Georges Pencz était né à Nuremberg au commencement du seizième siècle et avait été le condisciple de Barthélemi et de Hans Sebald Beham à l'atelier d'Albert Dürer ; de là cette propreté d'exécution qui distingue tous ses ouvrages et cette habileté de burin qui est une des marques distinctives de son talent. La date de la mort de Georges Pencz nous est fournie par un auteur allemand, Neudörffer, qui s'exprime ainsi : « Il mourut à Breslau en l'an 1550 au mois d'octobre, le même jour que son fils Ægidius. »

Parmi les artistes dont les ouvrages furent un reflet affaibli des estampes d'Albert Dürer, il faut placer en première ligne Henri Aldegrever, un des plus habiles *petits maîtres* qui vécurent en Allemagne au seizième siècle. Né en Westphalie, à Soest, en 1502[1], et mort vers 1555 dans la même ville, il passa à Nuremberg la plus grande partie de son existence. Les estampes d'Albert Dürer frappèrent ses regards dès qu'il fut en âge de voir et attirèrent son attention au moment où son goût commençait à se former. Son œuvre se ressent de cette éducation première, et plus d'une figure gravée par Aldegrever rappelle de très près les figures de Dürer et en est très ouvertement inspirée. Aldegrever traita tous les genres : sujets sacrés et profanes, figures allégoriques, portraits, costumes, ornements, fournissaient tour à tour à son crayon et à son burin matière à s'exercer; cependant

1. C'est Aldegrever lui-même qui s'est chargé de renseigner la postérité sur le lieu et sur la date de sa naissance ; on lit en effet au bas du portrait qu'il grava de lui-même : *Anno M. D. XXXVII imago Hinrici Aldegrevers Suzatien. ab ipso autore ad vivam effigiem deliniata anno etatis suæ XXXV.*

il ne montra jamais plus d'habileté que lorsqu'il se borna à représenter les personnages de son temps. N'ayant rien à tirer de son propre fonds, se bornant à reproduire ce qui journellement frappait ses regards, il réussit à souhait. Sa

Henri Aldegrever. — Costumes.

tendance à donner aux personnages qu'il mettait en scène des proportions démesurées, à exagérer certaines formes, est beaucoup moins choquante sous les ajustements qui les recouvrent, et l'observation attentive de la nature lui profita. Dans les ornements entremêlés de figures qu'il composait pour les orfèvres et les ciseleurs, il surpassa encore la plu-

part de ses rivaux. Son burin net et précis s'accommodait fort bien de ces *grotesques* auxquels étaient imposées des formes souvent bizarres, et qui étaient destinés à des usages très divers. On connaît des gaines de couteaux et de poignards, des montants d'ornements, des agrafes d'orfèvrerie et des manches de cuillers, inventés et gravés par Aldegrever, qui se recommandent autrement que par l'exécution, qui est irréprochable. Dans ces ouvrages, l'artiste montra une imagination et une verve qui souvent fait défaut dans les compositions où le principal rôle est réservé à la figure humaine.

On courrait le risque de grossir indéfiniment l'histoire de la gravure en Allemagne si l'on entreprenait d'étudier successivement tous les *petits maîtres*, et l'on ne tirerait de cet examen approfondi qu'un bien mince profit. Sans doute, Hans Brosamer et quelques autres artistes pourraient être cités parce qu'ils ont travaillé à côté des Beham, de Binck, de Pencz et d'Aldegrever; mais quelle part d'influence ont eue ces graveurs sur l'école elle-même? quelle autorité leurs ouvrages ont-ils conservée? Une série considérable de gravures anonymes ou accompagnées de monogrammes inexpliqués, exécutées à la même époque aux environs de Nuremberg, existent dans toutes les grandes collections publiques et rappellent l'impulsion qu'Albert Dürer avait donnée à la gràvure en Allemagne; mais aucun de ces ouvrages, du moins parmi ceux qu'il nous a été donné de voir et d'étudier, n'a une signification telle, que son examen apporte un document important pour l'histoire de l'art et augmente la grandeur de l'école.

Tandis que la gravure au burin obtenait en Allemagne un succès que justifiait pleinement l'habileté avec laquelle elle était traitée, quelques artistes pratiquèrent aussi la gravure à l'eau-forte. Albert Dürer avait donné l'exemple; mais, dans ce genre, nouveau à l'époque où il travaillait, il n'était pas

parvenu à atteindre le degré de perfection où il était arrivé lorsqu'il avait fait uniquement usage du burin. Ce mode de gravure ne paraît pas d'ailleurs avoir bien convenu aux maîtres allemands, qui préféraient un procédé moins expéditif, leur permettant de mûrir lentement leurs pensées avant de les exprimer. Les Hòpfer, David, Jérôme et Lambert, ne montrèrent, dans les nombreuses planches au bas desquelles se trouve leur nom ou leur monogramme, ni un goût de dessin bien relevé, ni une grande variété dans le travail de la pointe. Souvent ils copièrent les estampes de leurs prédécesseurs ou de leurs contemporains; mais ils interprétèrent les œuvres qu'ils prenaient pour modèles avec un tel sans façon, que les copies mises au jour par eux n'offrent qu'un bien mince intérêt, et que, quand il est possible d'en rapprocher les originaux, on a quelque peine à reconnaître ceux-ci à travers leurs traductions. Le moins ignorant de ces trois graveurs, qui étaient originaires d'Augsbourg, fut celui qui signa D. Hopfer et que l'on appelle tantôt David, tantôt Daniel; il mit son nom au bas de quelques ornements qui permettent de penser qu'il exerça l'orfèvrerie avec un certain talent et qu'il avait une aptitude plus grande pour cette branche de l'art que pour toute autre. La figure humaine ne l'inspirait pas heureusement. Bartsch nous apprend que les planches gravées par David, Jérôme et Lambert Hopfer furent acquises, au dix-septième siècle, par un marchand d'estampes nommé David Funck; celui-ci les publia en volume sous le titre de *Opera Hopferiana* et numérota ces planches de 1 à 230; il est inutile de dire que les épreuves qui portent ces numéros sont moins recherchées que celles qui en sont dépourvues.

Hans Sebald Lautensack et Augustin Hirschvogel, tous deux peintres à Nuremberg, gravèrent également à l'eau-forte un certain nombre de planches qui, bien que dénotant une science

supérieure à celle des Hopfer, ne sauraient encore donner de l'habileté des artistes allemands à manier le procédé une bien haute idée. Touchés d'une pointe fine et incisive, mais assez monotone, les petits paysages de Lautensack sont moins intéressants que les portraits gravés par le même artiste. Ceux-ci, remarquables par la façon dont la physionomie est accusée et le caractère individuel observé, semblent avoir été dessinés par un homme qui se serait successivement inspiré des ouvrages d'Holbein et de Lucas de Cranach. Tour à tour l'influence de ces maîtres apparaît dans les portraits portant le monogramme de Lautensack, mais ici la recherche de la vérité poussée jusqu'à l'excès a entraîné l'artiste à noyer l'intérêt dans une imitation un peu puérile des détails, et à atténuer d'autant l'importance des grandes lignes du visage. Si les paysages de Lautensack sont tous gravés à l'eau-forte, un certain nombre de ses portraits sont exécutés au burin; ceux-ci même, il faut le reconnaître, sont supérieurs aux planches traitées à la pointe, et, parmi ces dernières, la plus intéressante est celle qui représente Georges Rockenback, qui porte la date de 1554.

Augustin Hirschvogel naquit à Nuremberg en 1506 et mourut dans la même ville en 1560. Bartsch décrit un grand nombre de planches dues à la pointe de cet artiste, et Passavant signale encore dix pièces nouvelles qui avaient échappé aux recherches de son prédécesseur. Toutes les planches d'Hirschvogel que nous avons vues sont gravées à l'eau-forte; ses paysages rappellent beaucoup ceux de Lautensack, et, comme eux, sont un peu monotones d'aspect. Les compositions dans lesquelles la figure humaine occupe une place importante n'accusent pas de connaissances en dessin bien étendues, et les ornements paraissent mieux convenir au talent d'Augustin Hirschvogel que les autres genres de sujets. Débuta-t-il dans la gravure comme

orfèvre et apprit-il son art dans un des nombreux ateliers de damasquineurs qui existaient de son temps à Nuremberg? Il est permis de le penser lorsqu'on examine son œuvre considérable. En tout cas, sa manière n'offre aucun caractère bien particulier, et ses estampes ne sauraient contredire ce que nous avons dit plus haut, que la gravure à l'eau-forte trouva en Allemagne, au seizième siècle, peu d'adeptes empressés à s'exercer dans un procédé qui exigeait une spontanéité dans l'exécution et une souplesse dans la main rares à toutes les époques de l'autre côté du Rhin.

Lorsque l'école fondée par Albert Dürer commença à perdre de son prestige, lorsque les hommes qui avaient pu subir directement l'influence du maître eurent disparu, la gravure en Allemagne ne tarda pas à déchoir. Le goût pour les petites choses, pour les ornements, pour les objets d'orfèvrerie, domina bien vite, et l'art élevé que les nobles artistes nommés plus haut avaient cultivé avec succès, s'évanouit presque complètement. La période vraiment intéressante de l'école allemande était close. Si l'on veut continuer à étudier l'art de la gravure en Allemagne, on ne trouve que des graveurs de second ordre cherchant encore quelquefois à s'inspirer des exemples qui leur ont été légués par leurs prédécesseurs, s'abstenant de parti pris ou involontairement de toute originalité, et, à défaut de témoignages d'indépendance, ne donnant que des gages imparfaits d'une expérience dans le maniement de l'outil, qui n'avait manqué à aucun de leurs prédécesseurs.

Virgile Solis, né à Nuremberg en 1514, mourut dans la même ville en 1562. Ces renseignements nous sont fournis par A. Bartsch (*le Peintre-graveur*, t. IX, p. 243), qui rapporte et traduit l'inscription suivante gravée au bas du portrait de l'artiste : « J'ai été appelé Virgile Solis. Mon art est connu dans

tout l'univers. J'ai formé maint artiste par les productions de ma main. Les artistes m'appelaient leur père. J'ai été empressé de leur être utile pour les ouvrages que j'ai peints, gravés au burin, enluminés, dessinés, gravés à l'eau-forte et tracés sur des planches de bois. Aucun ne m'a égalé à l'égard de la finesse du travail; c'est pourquoi on m'a nommé à juste titre Solis, *seul*. Lorsque je fus dans la quarante-huitième année de mon âge et que 62 fut l'an de l'ère chrétienne, Dieu me rappela de ce monde et maintenant je suis compté parmi les bienheureux. »

Cette notice qui affecte la forme d'une autobiographie fut évidemment rédigée très peu de temps après la mort de Virgile Solis, probablement par l'auteur de son portrait, l'artiste au monogramme B. I.; elle nous apprend que Virgile Solis était peintre aussi bien que graveur, et semble indiquer qu'il eut sur ses contemporains une certaine autorité. Quoi qu'il en soit, les estampes authentiques de Virgile Solis révèlent une préoccupation évidente de continuer la manière mise en honneur par quelques-uns de ses devanciers; les *petits maîtres* sont les inspirateurs habituels de l'artiste de Nuremberg, qui par exception seulement mit au jour des planches dignes d'être rangées au nombre des ouvrages importants de l'école; son travail est grêle, sans souplesse et dénué de charme; les figures qu'il introduit dans ses compositions sont faiblement dessinées; dans son œuvre considérable, les seules planches qui méritent tout à fait d'être recherchées, ce sont les pièces d'orfèvrerie, dont l'ornementation est plus soignée que la forme générale.

Virgile Solis grava encore, avec la collaboration de Jobst Amman, une suite de portraits des rois de France, intitulée : « *Effigies regum Francorum omnium.... Cœlatoribus Virgilio Solis Noriber. et Justo Amman Tigurino. Noribergœ* 1576. *In officina Catherinœ Theodorici Gerlachii relictœ*

viduæ. Ces estampes ne sauraient accroître beaucoup la réputation des deux artistes.

Jobst Amman, né à Zurich au mois de juin 1539, mourut à Nuremberg le 15 mars 1591. Il grava à l'eau-forte un certain nombre de planches qui témoignent d'une grande facilité plutôt que d'un talent réel. Le dessin en est petit et confus, et

Jobst Amman. — Le fabricant de bourses.

le travail de la pointe est souvent monotone; une des meilleures planches exécutées par Jobst Amman représente Gaspard de Coligny en buste dans un riche encadrement, où sont retracés plusieurs épisodes de la vie de l'amiral. Ce qui a surtout contribué à sauver de l'oubli le nom de Jobst Amman, ce sont les innombrables dessins qu'il confia aux graveurs sur bois de son temps, et parmi les recueils les plus intéressants, dans lesquels apparaît le monogramme de cet artiste, nous citerons les *Costumes du clergé de l'Église catholique* (*Francofurti sumptibus Sig. Feyrabendii*, 1585); les *Habillements des femmes de*

différentes nations (*Francofurti sumptibus Sig. Feyrabendii*, 1586); et les *Différentes conditions ecclésiastiques, civiles et militaires, des hommes, et les arts et les métiers qu'ils exercent* (*Francofurti ad Mœnum*, 1568, *apud Georgium Corvinum, impensis Sig. Feyrabend.*). A côté du mérite qu'offrent, au point de vue de l'art, ces ouvrages, ils en présentent un autre qui a aussi sa valeur. Sur l'histoire du costume et des mœurs au seizième siècle, ils fournissent d'utiles renseignements que l'on chercherait vainement ailleurs, et ils sont dessinés avec un soin et une exactitude que l'on rencontre bien rarement dans les publications de ce genre.

Parmi les artistes qui rappellent encore de loin la manière d'Albert Dürer continuée par les *petits maîtres* signalons Théodore de Bry, né à Liège en 1528 et mort en 1598 à Francfort, où il s'était établi de bonne heure. Ce fut un des graveurs les plus féconds du seizième siècle. Dans les grandes publications qu'il dirigea et auxquelles il travailla lui-même, entre autres dans *les Grands et les petits voyages*, il se fit aider par ses fils, surtout par Jean, qui montra dans certaines circonstances un talent égal à celui de son père. Les planches, en très grand nombre, qui composent cet ouvrage important exécutées assez froidement, seraient insuffisantes à donner la mesure exacte du savoir de Théodore de Bry. Ses aptitudes se révélèrent d'une façon plus complète dans des petits sujets où se meuvent par milliers des figures de dimension très exiguë, et dans des ornements d'un goût très individuel qui attestent une grande facilité d'invention et une entente réelle des conditions particulières de l'ornementation. Par ce côté de son talent, il appartient à ce groupe d'artistes qui inventaient des modèles pour les orfèvres, et qui rivalisaient avec ceux-ci pour la finesse du travail et pour l'exécution matérielle poussée jusqu'à la minutie.

A la fin du seizième siècle, l'art allemand perd tout caractère original. Les graveurs qui demeurent dans leur pays natal sont exploités par les éditeurs, qui se montrent accommodant sur le mérite des ouvrages qui leur sont présentés et qui préfèrent le nombre à la qualité. Mathieu Mérian, auteur d'une infinité de vues de villes gravées à la pointe avec une monotonie désespérante; les Kilian, qui fixent dans le cuivre les traits de leurs contemporains, sans se préoccuper assez de donner aux visages un caractère bien personnel; Dominique Custos, artiste flamand d'origine, devenu allemand par le long séjour qu'il fit à Augsbourg; Martin Greuter, passionné pour l'allégorie et grand amateur de scènes compliquées; les Haïd, qui s'exercèrent particulièrement dans la manière noire, et qui le plus souvent ne signèrent, à l'aide de ce procédé, que des ouvrages ternes et sans valeur; et tant d'autres graveurs, plus ignorés encore, occuperaient dans l'histoire de l'art une place bien peu importante, si l'on n'avait quelque intérêt à connaître la physionomie des personnages dont ils ont conservé les traits, des monuments, aujourd'hui détruits, qu'ils ont ainsi préservés d'un oubli absolu, des compositions qu'ils ont retracées tant bien que mal. La plupart des planches mises au jour par ces artistes attestent une assez grande habileté de pratique; le maniement de l'outil leur est familier, mais le dessin est quelquefois peu soigné et souvent banal. Tous les graveurs allemands, qui vivent pendant les dix-septième et dix-huitième siècles, s'efforcent avant tout de montrer leur adresse à couper le métal, et cette préoccupation trop exclusive leur fait oublier qu'il est indispensable de savoir bien dessiner pour produire une estampe véritablement digne d'attention.

Wenceslas Hollar fait exception à cette règle. Né à Prague en 1607, il fut forcé de quitter sa patrie au commencement de la guerre de Trente ans, et alla se réfugier à Francfort-sur-

le-Mein. Dans cette ville, il fut distingué par le comte d'Arundel qui l'emmena avec lui en Angleterre, et lui donna des travaux qui lui permirent de se perfectionner et de montrer dans la suite ce dont il était capable. La révolution ne tarda pas à éclater à Londres, et Wenceslas Hollar, attaché d'une façon toute particulière à la personne de Charles Ier, fut fait prisonnier; il ne parvint qu'à grand'peine à s'échapper, et demanda un asile aux Flandres; il se fixa à Anvers où il travailla assez longtemps. Lorsque le calme se fut rétabli en Angleterre, à l'avènement de Charles II, Hollar retourna dans le pays où il avait été si bien accueilli autrefois, et mourut à Londres en 1677. Grâce à ces excursions forcées ou volontaires, Hollar put comparer les écoles entre elles, et fit son profit des modèles si divers qui, dans chacune des villes où il séjournait, lui passaient sous les yeux; on chercherait en vain dans tout son œuvre une seule estampe rappelant une influence étrangère; à plus forte raison, une planche prouvant qu'il suivit, pendant son séjour à Francfort, les leçons de Mathieu Mérian. Autant cet artiste a une exécution monotone et sèche, autant Hollar savait donner à ses ouvrages un aspect harmonieux et coloré. Il excellait à rendre la transparence du verre, l'éclat des métaux, les poils ou les plumes des animaux, le soyeux des étoffes; la figure humaine convenait moins à son talent, aussi ne se risqua-t-il qu'assez rarement à lui donner dans ses estampes une grande importance. Un bon modèle ou la nature interrogée directement lui étaient absolument indispensables pour accuser les qualités qui le distinguaient de ses émules; et, lorsque, forcé pour vivre d'accepter les commandes quelles qu'elles fussent qui se présentaient à lui, il reproduisait des dessins imparfaits; il n'était ni assez expérimenté ni assez habile pour atténuer les imperfections de ses modèles, et il produisait alors des œuvres inférieures. On n'apprécierait pas favorable-

ment les estampes de Wenceslas Hollar, si l'on jugeait l'artiste sur les épreuves que l'on rencontre communément. Précisément à cause de la finesse de son travail, du modelé qu'il exprime avec une très grande précision, il est nécessaire de consulter les premières épreuves de ses estampes pour en constater le mérite singulier. Après un tirage très peu nombreux, les déli-

W. Hollar. — Costume d'une femme de Bâle.

catesses que l'artiste avait mises dans ses travaux disparaissaient, et l'œuvre perdait en grande partie son charme primitif.

Wendel Dietterlin, né à Strasbourg en 1541, qui ne sortit guère d'Alsace, ne se contenta pas d'être un architecte habile et un peintre de valeur; il publia encore, dans un recueil aujourd'hui fort recherché, de nombreux spécimens d'ornements d'un goût tout à fait original, sinon très pur. Plein de verve et d'indépendance, il ne se laissa intimider par aucune innovation; avec un entrain superbe, il inventa les formes les moins

vraisemblables, et n'était le goût des figures qu'il eut quelquefois l'imprudence de mêler à ses arabesques, on serait tout disposé, le genre étant admis, à lui accorder une place honorable parmi les architectes-graveurs de la Renaissance. Sa pointe hardie attaquait franchement le cuivre, et docile à la main qui la conduisait, souple et ingénieuse, heureuse souvent dans ses audaces, elle atteignit à plus d'un effet pittoresque et inattendu. En tête de ce recueil de fragments d'architecture, Dietterlin a gravé son portrait. Il est vu de trois quarts, avec une moustache longue et fournie, les cheveux courts, une grande collerette surmonte un justaucorps aux manches tailladées; ce portrait est placé dans une bordure ovale, sur laquelle on lit : WENDELINUS DIETTERLIN PICTOR ARGENTINENSIS OBIIT A° CIƆIƆIC. ÆTAT. IL. Cette bordure est supportée par une console sur laquelle s'appuient deux figures de femme, représentant sous des formes allégoriques le Travail et la Vigilance, et sur laquelle un ami a inscrit huit vers latins fort louangeurs. Ce portrait nous indique d'une façon positive les dates extrêmes de l'existence de Dietterlin. L'artiste alsacien mourut en 1599, âgé de quarante-neuf ans. Si l'on en croit Heineken (*Dictionnaire des artistes*), plusieurs graveurs se seraient exercés d'après les dessins de Dietterlin : Martin Greuter aurait gravé l'*Ascension d'Élie et de Jésus-Christ*, la *Chute de Phaéton*, 1588, et une pièce emblématique sur le pouvoir de la mort, et Barthélemy Dietterlin, la *Vérité triomphante*.

Pendant le dix-huitième siècle, l'art de la gravure ne retrouve pas en Allemagne sa gloire passée. Un certain nombre d'artistes s'exercent et publient des planches intéressantes; mais ceux-ci paraissent bien peu préoccupés de faire revivre les préceptes mis en honneur par Albert Dürer et par Martin Schongauer. Jean-Élie Ridinger, né à Ulm en 1695 et mort à

Augsbourg en 1767, ne doit qu'aux sujets de chasse et aux scènes de la vie des animaux qu'il a retracés de ne pas être aujourd'hui oublié. Son talent de graveur n'aurait pas suffi à le faire vivre dans la mémoire de ses successeurs. Il dessinait lourdement, et quelque soin qu'il ait apporté à rappeler autant que possible la nature, on sent qu'il ne l'interrogeait que rarement. Si l'on recherche encore de nos jours les estampes inventées et gravées par J. É. Ridinger, c'est parce qu'elles fournissent sur les mœurs des animaux des indications utiles, et sur la façon employée pour les chasser ou pour les détruire des renseignements exacts; le mérite qu'elles offrent comme œuvres d'art n'eût pas pu les sauver de l'oubli.

Après avoir joui de son temps presque de la célébrité, Christian Dietrich est aujourd'hui ignoré du plus grand nombre. Il était peintre plus encore que graveur, et ses tableaux ont été reproduits par des graveurs justement célèbres. J. G. Wille grava les *Musiciens ambulants;* Lebas, Levasseur, Flipart, Masquelier et Guttenberg empruntèrent quelquefois leurs modèles à cet artiste, et contribuèrent à répandre en France la réputation du peintre allemand. Il mania lui-même la pointe et ne montra aucune originalité. Tantôt il cherche à imiter les effets de clair-obscur des estampes de Rembrandt; tantôt il rappelle Ostade et Everdingen; Gérard de Lairesse, Poelenburg et Salvator Rosa sont tour à tour mis à contribution par lui. A force de tenter de contrefaire tout le monde, il ne parvient pas à conquérir une manière propre, et l'on comprend aisément que les amateurs aient cessé de rechercher les estampes mises au jour par ce peintre-graveur, estampes qui n'ont d'autre motif pour intéresser que leur rareté même. Les peintures de Dietrich que nous avons vues nous ont paru supérieures à ses estampes; elles ne se distinguent pas par une originalité bien grande, mais elles dénotent une entente de la

couleur et une connaissance du dessin que les gravures signées de son nom font à peine pressentir. En Italie, il peignit un assez grand nombre de paysages, qui témoignent que la nature l'impressionnait vivement et que les sites admirables des environs de Tivoli l'avaient particulièrement charmé. Dietrich, né à Weymar en 1712, mourut à Dresde en 1774.

Christian-Bernard Rode, né à Berlin en 1725, comme son compatriote Dietrich, ne demeura pas dans sa patrie; il visita la France et l'Italie, et séjourna assez longtemps dans ces deux pays pour pouvoir mettre à profit les leçons qu'il y reçut; il apprit en même temps à connaître les maîtres de l'art et à se familiariser avec les peintres des écoles anciennes. Cette éducation, profitable à certains artistes assez forts pour ne pas se laisser dominer complètement par autrui, peut devenir funeste à des hommes imparfaitement prémunis contre les tentations qui portent les caractères faibles à se mettre volontiers sous la dépendance de quelqu'un. A ce séjour prolongé loin de son pays, Rode, comme avant lui Dietrich, s'était peu à peu accoutumé à se souvenir, lorsqu'il avait le crayon à la main, des ouvrages qu'il avait admirés dans les musées, et il lui était devenu impossible de s'isoler absolument lorsqu'il mettait sur la toile une composition qu'il avait inventée. Devant lui repassaient toutes les figures qu'il avait étudiées un peu partout, et cette mémoire pittoresque trop obstinée fit qu'il ne signa aucune peinture réellement originale. Les eaux-fortes portant le nom de Rode se ressentent également de cette éducation pour ainsi dire trop complète; elles sont disposées avec facilité, éclairées avec précision, mais le dessin en est très négligé et le goût fort peu élevé. L'œuvre gravé de Ch. B. Rode comprend environ cent cinquante pièces.

A l'époque où vivaient Dietrich et Rode travaillait François-Edmond Weirotter, qui occupe parmi les paysagistes une place

honorable. Il était né à Inspruck en 1730; il voyagea d'abord en Italie, vint en France où vivait son compatriote Wille qui exerça une grande influence sur son talent, et retourna à Vienne, où il mourut en 1773, professeur de l'Académie de dessin. Les paysages gravés à l'eau-forte par Weirotter sont dessinés avec une certaine précision et rappellent des sites fort heureusement choisis; quatre séries de vues d'Italie forment en réalité la meilleure part de son œuvre, mais ne constituent pas la totalité de ses productions. Pendant son séjour en France, Weirotter voyagea en Normandie et fit autour de Paris plusieurs excursions. De ces tournées d'artiste, il rapporta de nombreux dessins qu'il fixa en partie sur le cuivre, dessins dans lesquels apparaît une recherche de la vérité pittoresque qui est digne d'éloges.

Au milieu du dix-huitième siècle vécut en Allemagne un artiste qui n'a guère d'ancêtres dans son pays, et qui adopta un genre fort en honneur en France de son temps. Daniel Chodowiecki, qui naquit à Dantzig le 16 octobre 1726, composa et grava une quantité considérable de vignettes destinées à orner des livres et des almanachs, qui accusent une imagination dont sont dépourvus les artistes qui vivaient en Allemagne de son temps. Ses débuts furent difficiles: fils d'un négociant, il ne trouva pas dans la maison paternelle toute facilité pour se livrer à son goût pour le dessin; il dut pendant quelques années se soumettre à la volonté de son père qui voulait le forcer à apprendre un métier, et il était contraint de prendre sur les rares moments de loisir que lui laissait sa place de teneur de livres chez un de ses oncles de Berlin, quelques heures pour peindre des miniatures qui, une fois terminées, étaient placées sur des tabatières ou sur des bonbonnières. Au bout de quelques années, devant une vocation qui chaque jour s'accusait plus formellement, Chodowiecki obtint la permission de suivre

la carrière vers laquelle il se sentait porté, et il put dès lors se mettre avec suite à l'étude du dessin. A force de copier des estampes, de reproduire des *académies*, que mettait à sa disposition un marchand nommé Haid, il ne tarda pas à faire de véritables progrès. Pour subvenir aux besoins de tous les jours, il peignait des miniatures qu'il parvenait à placer chez les marchands allemands; mais bientôt son ambition grandit et il voulut devenir graveur. Sa première estampe parut en 1756. Une fois qu'il se fut familiarisé avec la pointe, il ne la quitta plus guère jusqu'à la fin de sa vie. Les libraires, ayant pu apprécier l'intelligence avec laquelle il parvenait à s'assimiler les récits des historiens et des romanciers en vogue, lui confièrent le soin d'orner de planches les ouvrages de ces auteurs, et plusieurs livres durent à sa part de collaboration un succès que leur valeur propre ne leur aurait peut-être pas assuré. Les vignettes de Daniel Chodowiecki révèlent en effet une intelligence réelle et une très grande originalité. Le dessin des figures est soigné, la composition est bien agencée, et en voyant les petites scènes qu'il invente avec facilité et esprit, on demeure surpris que, dans un pays où jamais personne n'avait songé à mettre l'art au service de la littérature, il se soit trouvé un artiste qui ait pu du premier coup réussir aussi bien dans la voie qu'il s'était tracée. Les estampes de Chodowiecki, fort recherchées en Allemagne, sont assez difficiles à rencontrer dans leurs premiers états; l'artiste, qui voyait que de son temps un certain nombre d'amateurs s'efforçaient de recueillir tout ce qui sortait de son atelier, voulut exploiter cette vogue. De la plupart de ses estampes, il tirait un petit nombre d'épreuves dans la marge desquelles étaient légèrement tracés à la pointe quelques croquis qu'il effaçait dans la suite, croquis qui, en même temps qu'ils constataient la priorité des épreuves, autorisaient l'artiste à en demander

un prix plus élevé. Parmi les vignettes dues à la pointe de Chodowiecki qui nous paraissent le plus digne de fixer l'attention, nous citerons les *Amateurs*, douze sujets tirés de l'histoire de *Don Quichotte*, douze autres sujets tirés du *Vicaire de Wakefield*, et le portrait même de l'artiste entouré de toute sa famille. Chodowiecki, assis dans un coin, est occupé à dessiner, pendant que sa femme montre à ses enfants, réunis autour d'une table, des livres d'images ou des estampes en feuilles. Daniel Chodowiecki mourut à Berlin le 7 février 1801.

A l'époque où nous en sommes arrivés de l'histoire de la gravure en Allemagne, il faut franchir le Rhin, et venir en France interroger les ouvrages de deux artistes nés loin de Paris, mais fixés dès les premières années de leur adolescence dans cette ville qu'ils quittèrent bien peu. Jean-Georges Wille et Georges-Frédéric Schmidt vinrent ensemble en France. Le premier, né près de Kœnigsberg le 5 novembre 1715, arriva à Paris à peu près sans ressources. « J'étois l'aîné de six fils et d'une fille que mon père eut de ses deux femmes, dit J. G. Wille dans ses *Mémoires*[1]. A l'âge de deux à trois ans, mon bonheur suprême étoit d'être, un crayon blanc à la main, couché sur le plancher de la salle; j'y dessinois des oyseaux, des arbres et autres objets qui avoient frappé ma vue. » Le premier maître de Wille fut un peintre nommé Kuhn, dont le nom nous a été conservé, mais dont les œuvres nous sont inconnues. Un arquebusier occupa pendant quelque temps ensuite le jeune artiste à graver des ornements sur les armes qu'il fabriquait; enfin Wille, pensant avec raison qu'il y avait en lui l'étoffe d'un artiste, se dirigea vers Paris, où il débarqua au mois de juillet 1736. Après un temps assez long, uniquement occupé à chercher sans succès du travail, Wille parvint

1. *Mémoires et Journal de Jean Georges Wille*, publiés et annotés par nous. Paris, Ve Renouard, 1857, 2 vol. in-8°.

à entrer en rapport avec le marchand d'estampes Odieuvre, qui lui commanda quelques planches destinées à faire partie de l'*Europe illustre* qu'il se proposait de publier. Wille accepta la somme de vingt francs par estampe qui lui fut offerte et se mit à l'œuvre. Il grava plusieurs portraits de rois de France, et put subvenir ainsi à ses modestes besoins. Pour se reposer de la besogne monotone qui lui assurait l'existence matérielle, mais qui jamais ne lui eût permis de se faire connaître, l'artiste allemand entreprit de graver à ses risques et périls le portrait de la fille de Largillière, d'après une copie peinte par son compatriote Ekhard, et le portrait du peintre lui-même. Lorsque ces planches furent terminées, il alla les soumettre bien timidement à Nic. de Largillière, qui l'encouragea à ne pas abandonner la carrière des arts, et qui lui fit force compliments. Enhardi par ce petit succès, Wille tenta de se mettre en rapport avec Hyacinthe Rigaud et y parvint facilement. Son ami Schmidt, occupé à graver d'après ce maître le portrait du comte d'Évreux, lui offrit de le présenter au grand artiste. On convint d'un jour, et muni des planches qu'il avait gravées d'après Nic. de Largillière, Wille se rendit chez Hyacinthe Rigaud. Le maître regarda avec attention les estampes qui lui étaient soumises, les trouva de son goût, et offrit tout de suite au jeune artiste de lui confier le soin de graver le portrait du duc de Belle-Isle qu'il venait de terminer: l'offre fut acceptée avec empressement par Wille, qui se mit aussitôt à l'œuvre. Le portrait, promptement terminé, fut jugé excellent par H. Rigaud, qui envoya le jeune artiste avec son ouvrage chez le duc de Belle-Isle; celui-ci rémunéra Wille d'une façon convenable. A partir de ce jour, la réputation du graveur allemand était établie. Le portrait du maréchal de Belle-Isle porte la date de 1743; chaque année, depuis cette époque, J. G. Wille signa quelque nouvel ouvrage qui acheva

d'attirer sur lui l'attention. Pendant la première période de sa carrière, il ne grava guère que des portraits ; dans la seconde, au contraire, les sujets familiers, les scènes de la vie commune, l'attirèrent presque exclusivement : il avait formé une collection de tableaux composée en partie de toiles flamandes, hollandaises et allemandes, dans laquelle il puisait ses modèles. La vie de J. G. Wille se passa presque complètement à Paris. Dans le *Journal* que cet artiste tenait jour par jour, que nous avons publié en 1857, et auquel nous avons fait plus haut un emprunt, on peut se rendre compte de la situation que le talent de Wille lui avait créée à Paris. Il n'est pas d'artiste étranger qui n'apporte en venant en France quelque lettre de recommandation pour le graveur allemand ; les grands personnages briguent l'honneur d'être présentés à l'habile artiste, et sa maison devient le rendez-vous de tous les hommes qui s'intéressent de près ou de loin aux arts. De tous côtés les distinctions lui arrivent : il est successivement admis dans les principales académies de l'Europe; il obtient le titre de graveur du roi de France, de l'empereur d'Allemagne et du roi de Danemark ; et lorsqu'il meurt en 1807, à l'âge de quatre-vingt-douze ans, il laisse après lui des élèves qui perpétuent son enseignement. Citer ici tous les ouvrages qui ont valu à J. G. Wille la place importante qu'il occupe dans l'histoire de la gravure nous entraînerait fort loin. Nous ne pouvons pas cependant nous dispenser de dire que la renommée dont il jouit trouve son explication toute naturelle dans les qualités qui distinguent plusieurs planches portant son nom. Les portraits du *Comte de Saint-Florentin*, 1751 ; de *Jean-Baptiste Massé*, 1755, et de *Poisson de Marigny*, 1761 ; les *Musiciens ambulants*, 1764 ; l'*Instruction paternelle*, 1765, et le *Concert de famille*, sont des estampes de haute valeur qui suffisent à justifier l'estime que l'on accorde aux produc-

tions de J. G. Wille. Ce qui distingue particulièrement le talent de cet artiste, c'est le brillant et la netteté de son travail. Cette habileté inouïe, cette adresse exceptionnelle à triompher de difficultés en apparence invincibles pour le burin, amena quelquefois Wille à donner à toutes les parties de la peinture qu'il traduisait une égale importance. Telle partie qui, un peu effacée, eût donné à sa voisine une valeur mieux appropriée à la place qu'elle occupait, est souvent traitée avec trop de soin, et la loi des sacrifices, qui, en gravure comme en peinture, doit guider l'artiste, n'a pas toujours été scrupuleusement observée ; un bras de fauteuil, un coin de table, une vaste draperie, en un mot tous les objets qui accompagnent ou entourent un portrait, ne doivent jamais détourner l'attention de la tête, qu'il importe, avant tout, de montrer clairement : or, dans les estampes gravées par Wille, un accessoire, une robe de soie distrait trop souvent le regard, que devrait d'abord attirer la partie importante de l'œuvre. Ces critiques une fois faites, il n'est que juste de dire hautement que Wille était un dessinateur fort habile, un graveur d'une rare expérience, et que ses ouvrages méritent d'être recherchés par les amateurs de la belle gravure, et d'être étudiés par les artistes qui désirent se perfectionner dans le maniement du burin.

Georges-Frédéric Schmidt, compatriote et ami intime de Wille, naquit à Berlin le 24 janvier 1712. Son père était drapier et voyait avec déplaisir les dispositions que son fils montrait pour le dessin; il chercha pendant quelque temps à le dissuader de suivre la carrière des arts, qui lui paraissait pleine de difficultés, mais il ne put y réussir. Schmidt entra chez un graveur nommé Georges-Paul Busch, qui lui mit le burin à la main et chez lequel il passa quelques années. En 1736 il quitta sa patrie et vint à Paris, en compagnie de Wille, chercher des facilités pour se perfectionner et en même

temps des moyens d'existence qu'il n'aurait pu trouver à Berlin. Il frappa à la porte du peintre Lancret, qui le mit en rapport avec Nicolas de Larmessin, et tout de suite il fut employé comme aide par cet artiste, qui lui confia la préparation de quelques planches qui lui étaient commandées. En même temps qu'il travaillait sous la direction de Nicolas de Larmessin, il faisait pour l'éditeur Odieuvre plusieurs portraits qui l'aidaient à vivre, et lorsqu'il eut amassé une petite somme d'argent, il résolut de graver pour lui-même un ouvrage qui pût lui faire honneur et lui permettre de ne plus faire acte de manœuvre. Il alla trouver Hyacinthe Rigaud, lui montra ce qu'il avait fait jusque-là, et obtint facilement la faveur qu'il réclamait du célèbre peintre; celui-ci confia au jeune et ardent artiste le soin de graver le portrait du comte d'Évreux qu'il venait de terminer, en lui disant : « Je remarque chez vous ce feu que j'aime tant chez les jeunes gens. Voici un portrait dont l'original est encore vivant. Déployez-y toutes vos forces, vous n'aurez pas sujet de vous en repentir, vous pouvez compter sur moi[1]. » A peine ce portrait fut-il terminé, que H. Rigaud, fort satisfait de l'ouvrage que lui présenta son protégé, lui en confia un autre, celui de l'archevêque de Cambrai, Mgr de Saint-Albin, qui fut exposé au salon de 1742. Lorsque cette planche eut été publiée, on engagea Schmidt à solliciter les suffrages des membres de l'Académie de peinture. L'artiste, se défiant de lui-même, consulta son protecteur H. Rigaud. Celui-ci l'encouragea fortement à suivre les conseils qu'on lui donnait, et lui promit de l'appuyer de tous les moyens qui étaient en son pouvoir. Mais Schmidt était protestant, et Rigaud se chargea de s'informer si le roi consentirait à faire, en faveur de l'habile artiste allemand, une exception.

1. Crayen, *Notice sur G. Fr. Schmidt*, p. 6, en tête du « Catalogue raisonné de l'œuvre de cet artiste ». Londres, 1789, in-8°.

Il écrivit en ce sens au contrôleur des bâtiments du roi, et l'Académie reçut, quelques jours après, la réponse suivante :

Fontainebleau, ce 3 mai 1742.

« Messieurs,

» M. Schmidt, graveur, a supplié le roi de France de faire en sa faveur une exception à la loi qui défend de recevoir aucun protestant dans les Académies royales, et de permettre qu'il se présente dans l'Académie de peinture et de sculpture. Sa Majesté, ayant égard au mérite particulier de M. Schmidt, connu pour s'être distingué dans la gravure, approuve sa demande.

» Je suis, Messieurs, votre très humble,

» ORRY. »

L'élection de Schmidt ne se fit pas attendre. Cette année même il prit rang parmi les académiciens, et comme morceau de réception il fut chargé de graver le portrait de Pierre Mignard qu'avait peint en 1691 Hyacinthe Rigaud.

Cette planche fut terminée en 1744. Ce fut le dernier ouvrage que Schmidt exécuta en France. Sollicité de toutes parts, il ne sut résister au désir de retourner dans sa patrie, qu'il avait quittée pauvre et inconnu et dans laquelle il allait rentrer presque riche et déjà célèbre : il arriva à Berlin le 8 octobre 1744. Il s'établit dans cette ville pendant quelques années et continua à exercer son art. Bientôt il fut appelé en Russie, où l'impératrice Élisabeth désirait lui faire graver son portrait, que le peintre Tocqué venait de terminer, et voulait en même temps lui confier la direction de l'école de gravure établie à Saint-Pétersbourg. Pendant les cinq années que Schmidt passa en Russie, il grava, outre le *Portrait de l'impératrice*, terminé en 1761, un assez grand nombre de planches qui lui font honneur, et le *Portrait du comte de Brühl*, qui est un de

ses bons ouvrages. Il revint ensuite à Berlin, d'où il ne sortit plus; il abandonna le burin à la fin de sa carrière pour employer presque exclusivement la pointe, et mourut le 25 janvier 1775. Au mois d'octobre 1746, il avait épousé la fille d'un commerçant de Berlin, Dorothée-Louise Videbandt.

La manière de Schmidt a quelque ressemblance avec celle de Wille. Le plus habituellement l'artiste ne se sert que du burin, et il joint à une grande facilité d'outil une entente de la couleur qui donne beaucoup de charme à ses productions; malheureusement, son habileté l'entraîna quelquefois, lui aussi, hors des bornes, et telle partie insignifiante est traitée avec le même soin que telle autre d'une importance capitale. Dans ses eaux-fortes, Schmidt montra une moins grande souplesse. Bien que plusieurs portraits exécutés à la pointe soient très recherchés, nous sommes peu disposé à partager l'enthousiasme qu'ils excitent. L'eau-forte réclame une grande liberté d'exécution, et ce n'est point par là que brillent les estampes de Schmidt. L'artiste, en appelant l'acide à son aide, semble avoir en vue de faire rendre à la pointe ce que le burin peut seul exprimer, et, en agissant ainsi, il a prouvé qu'il comprenait mal le rôle du graveur à l'eau-forte.

J. G. Wille et G. Fr. Schmidt eurent une grande influence sur l'école française de gravure. Ils acquirent assez vite l'un et l'autre, dans notre pays, une notoriété au moins égale à celle de nos compatriotes. Notre école moderne a vu son chef Bervic étudier dans l'atelier de Jean-Georges Wille, suivre avec scrupule les préceptes de l'artiste allemand, et, à son tour, transmettre fidèlement à ses élèves l'enseignement qu'il avait lui-même reçu.

Avant de rappeler les ouvrages des artistes contemporains qui jouissent à bon droit de l'estime des gens de goût, nous tenons à mentionner au moins un graveur auquel on est rede-

vable d'un des monuments les plus importants qui aient été publiés jusqu'à ce jour sur l'histoire de la gravure. Nous avons désigné Adam Bartsch. Cet érudit, qui publia de 1803 à 1821 *le Peintre-graveur*, c'est-à-dire un catalogue raisonné de toutes les estampes signées par les plus célèbres artistes des écoles flamande, hollandaise, allemande et italienne, a droit à toutes nos sympathies. Si ses eaux-fortes ne présentent, au point de vue de l'art, qu'un assez mince intérêt, les vingt et un volumes qu'il publia resteront comme un guide précieux pour tous les hommes que l'histoire de la gravure et des graveurs intéresse. Un choix de reproductions des pièces les plus rares décrites dans *le Peintre-graveur*, reproductions exécutées par Adam Bartsch lui-même, témoigne d'ailleurs d'un grand respect pour les maîtres et d'une certaine habileté matérielle. Ces fac-similé, aujourd'hui où les moyens mécaniques pour multiplier les anciennes estampes abondent, peuvent paraître insuffisants, mais il faut reconnaître qu'au moment où ils furent publiés, ils étaient supérieurs aux planches du même genre insérées dans des ouvrages analogues.

Dans les premières années de notre siècle, et même de nos jours, la gravure a trouvé en Allemagne des maîtres habiles qui continuent avec succès les traditions que leurs prédécesseurs leur ont léguées. Christian-Frédéric Müller acquit, grâce à l'estampe qu'il grava d'après la *Madone de Saint-Sixte*, de Raphaël, une réputation absolument méritée de dessinateur expérimenté et de graveur de premier ordre. Cet ouvrage, considéré aujourd'hui encore comme la reproduction la plus fidèle du chef-d'œuvre de la Galerie de Dresde, suffit à témoigner de la vitalité d'une école. Jacques Felsing, bien qu'il n'abordât pas des œuvres d'une beauté aussi complète, d'une difficulté semblable, possédait une expérience du métier de graveur qui a attiré sur ses productions l'attention des ama-

teurs. Enfin, M. Joseph Keller, entre autres planches excellentes, prouva, par la façon élevée avec laquelle il traita la célèbre fresque du Vatican, *la Dispute du saint-sacrement*, que les compositions de l'ordre le plus élevé ne l'effrayaient nullement, qu'il savait les comprendre, et que, en suivant scrupuleusement le modèle admirable qu'il avait choisi, il parvenait à transporter sur le cuivre les beautés contenues dans la peinture originale.

Martin Schongauer. — L'Enfant Jésus.

LA GRAVURE EN ANGLETERRE

La gravure sur bois dans les livres : W. Caxton. — La gravure sur métal. — L'influence des artistes étrangers sur l'art en Angleterre. — La gravure en manière noire. — L'école humoristique.

Chose singulière, le premier livre dû au plus ancien imprimeur anglais, William Caxton, est la traduction du plus ancien livre qui parut en français : *Cy commence le volume intitulé le recueil des hystoires de Troyes composé par vénérable homme Raoul le Fèvre, prêtre chappellain de mon très redoubt Seigneur Monseigneur le Duc Philippe de Bourgongne en l'an de gràce mil cccc lxiiii.* William Caxton était né dans le comté de Kent vers 1412; il avait appris dans son pays natal les éléments de la grammaire, mais il était venu terminer son éducation à Londres. Si l'on en croit les historiens, Caxton fut placé par ses parents, vers l'âge de quinze ans, chez un mercier chargé de le mettre au courant du commerce. A la mort de son patron, nommé Robert Large, il prit pendant quelques années la maison à son compte, mais il ne tarda pas à quitter sa patrie et il alla se fixer à Bruges, où il demeura près de trente ans. C'est là qu'il fit la connaissance de Raoul le Fèvre, et c'est là qu'il débuta dans l'art qu'il devait illustrer. Une fois qu'il eut acquis, à force de travail, quelque expérience dans le métier nouveau pour tout le monde à cette époque, il renonça à la carrière qui jusqu'alors l'avait

fait vivre, et il consacra exclusivement tout son temps et toute son intelligence à se perfectionner dans l'imprimerie. W. Caxton fit ses débuts à Cologne, où il mit au jour le livre que nous avons indiqué plus haut, puis il retourna en Angleterre où il importa la découverte, et il s'établit dans une des dépendances de l'abbaye de Westminster. Il n'entre pas dans notre cadre de mentionner ici tous les ouvrages sortis des presses de Caxton; ceux dans lesquels il introduisit quelques gravures sur bois doivent seuls nous occuper; ils sont malheureusement fort peu nombreux, et en Angleterre, comme dans la plupart des autres pays, la gravure n'a pas à son origine un caractère bien tranché. William Caxton ornait d'ailleurs rarement de planches les livres qu'il imprimait, et lorsqu'il voulut introduire quelques estampes dans le texte, il n'eut à sa disposition que des *tailleurs d'ymaiges* malhabiles, et aucune des estampes répandues dans ses publications n'a de valeur au point de vue de l'art. La seconde édition du premier livre publié en Angleterre par W. Caxton en 1474 (*The Game and Playes of the Chesse*) contient plusieurs figures qui représentent un joueur devant un échiquier, un roi, deux cavaliers, un fou, etc. Aucune de ces planches n'offre un caractère bien personnel, et n'était le texte qui les encadre, il serait impossible d'assigner exactement le lieu où elles virent le jour. Il ne nous surprendrait d'ailleurs en aucune façon d'apprendre que Caxton les ait apportées avec lui de Cologne et les ait simplement intercalées dans la traduction anglaise qu'il avait faite de ce livre français. Il en est de même d'un autre volume moins rare, sorti du même atelier, intitulé *le Miroir du temps* (*Thimage or Mirrour of the Worde*, 1481). Les planches que renferme cet ouvrage donnent la figure d'un professeur enseignant la grammaire ou d'un logicien assis dans une chaire et discourant avec ses disciples; l'art y fait aussi complète-

ment défaut que dans les planches précédemment citées, et l'absence de qualités personnelles dans ces ouvrages empêche absolument de fixer d'une manière exacte et précise le lieu et même l'époque où ils virent le jour. Dans une édition des *Fables d'Ésope* (*The subtil hystoryes and*

Planche empruntée à *The Game and Playes of the Chesse*, publié par W. Caxton en 1474.

Fables of Esope), publiée trois ans plus tard, en 1484, par W. Caxton, on trouve des planches copiées d'après des éditions antérieures latines et françaises, qui prouveraient l'infériorité de nos voisins par rapport à nous-mêmes, s'il pouvait y avoir des degrés entre des œuvres qui ne dénotent ni talent ni originalité, et qui ne méritent d'être citées que le jour où la question des origines peut offrir quelque intérêt. Dans ces débats, l'archéologue a seul le droit d'intervenir,

l'artiste ne peut que se montrer indifférent et complètement désintéressé.

Les auteurs anglais, mal à l'aise pour défendre la prééminence de leurs graveurs, et cependant désireux de se mêler à la discussion engagée sur la priorité de l'invention, ont nié intrépidement les titres des différents compétiteurs, et prétendu que la gravure n'était en aucune façon d'invention moderne, puisque, d'après un certain verset de la Genèse, Tubalcaïn en aurait été l'inventeur[1]. L'argument est original, mais, en bonne conscience, ce serait perdre son temps que de le réfuter. Au lieu de remonter aussi loin et de suivre les historiens anglais dans cette voie, il vaut mieux, pensons-nous, en venir tout de suite aux manifestations sérieuses de l'art du graveur et faire commencer notre étude au moment où la gravure s'établissant en Angleterre d'une façon définitive, quelques artistes s'y exercent avec assiduité, sinon avec grand talent.

Si, dans nos recherches, nous n'avons pas fait fausse route, nous pouvons avancer que les premiers graveurs au burin qui travaillèrent en Angleterre, se mirent tout d'abord au service des libraires; les planches gravées de l'autre côté de la Manche à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième se trouvent dans des livres imprimés, et, à bien peu d'exceptions près, accompagnent un texte qu'elles commentent ou qu'elles éclairent. Un frontispice gravé sur métal précède à cette époque presque tous les ouvrages qui se publient. Le portrait de l'auteur du livre ou du personnage qui en a fourni le sujet est placé en regard du titre et satisfait ainsi la curiosité du lecteur, qui aime à connaître les traits du

1. Voici le verset de la Genèse invoqué par les auteurs qui font remonter vers l'an 2975 avant Jésus-Christ l'invention de la gravure : « Sella enfanta aussi Tubalcaïn, qui eut l'art de travailler avec le marteau et qui fut habile en toute sorte d'ouvrages d'airain et de fer. Noéma était sœur de Tubalcaïn. » (*Genèse*, IV, 22.)

héros dont il lit les exploits ou de l'écrivain qui l'instruit. Cette coutume qui consiste à orner de portraits les livres a été de tout temps et partout en honneur. Les anciens manuscrits nous en fournissent les premiers exemples : l'*acteur*, comme on disait au quinzième siècle, présente son ouvrage au protecteur, qui en accepte la dédicace; et l'historien qui veut être renseigné sûrement sur les débuts de la gravure doit interroger avec attention les plus anciens livres imprimés dans la contrée qu'il tient à explorer. Les graveurs anglais subirent donc la loi générale et confièrent aux livres leurs premiers travaux. Un des plus anciens parmi ces auxiliaires de l'imprimerie fut William Rogers, qui travaillait à Londres vers 1545. On connaît de lui plusieurs portraits et quelques frontispices, et, si l'on en croit ses compatriotes, il dessinait lui-même les planches qu'il fixait dans le métal. Son talent était assez mince et son habileté médiocre, mais il a le mérite d'avoir été un des premiers qui s'adonnèrent à la gravure en Angleterre.

Reginald Elstracke, qui le suit de près, occupe dans son pays une place analogue à celle qu'occupent en France Thomas de Leu et Léonard Gaultier. Il grava un grand nombre de portraits que ses compatriotes recherchent avec ardeur, quoiqu'ils dénotent une inexpérience du métier évidente; mais il conserva les traits d'un grand nombre de personnages intéressants, qui, sans lui, auraient été toujours ignorés, et les curieux lui tiennent compte de ce service qu'il leur a rendu. La plupart des planches d'Elstracke sont insérées dans des livres où il est assez difficile de les découvrir; de là vient le prix élevé qu'atteignent dans les ventes les estampes de ce graveur que l'artiste a moins d'intérêt à connaître que l'historien. R. Elstracke, qui vivait à Londres sous le règne d'Élisabeth, publia en 1618 une série de portraits des rois d'Angleterre; les meilleures estampes qui composent cette suite nombreuse

sont celles qui ont été gravées d'après des modèles fournis par des peintres habiles : le graveur avait besoin d'un guide sûr pour ne pas s'égarer.

A la même époque travaillait encore en Angleterre François Delaram, dont la manière rappelle beaucoup celle d'Elstracke. Comme celui-ci, F. Delaram grava surtout des portraits. Son burin était sec et sans aucune souplesse; son dessin, peu savant, souvent même assez défectueux. Malgré ces défauts, qui auraient dû éloigner de ses ouvrages l'attention des collectionneurs, certaines planches signées de son nom sont très recherchées en Angleterre, et, à la vente de sir Marsterman Sykes, faite à Londres en 1824, un *Portrait de Jacques Ier*, gravé par Delaram, fut payé 34 livres 13 schellings, et un *Portrait du prince de Galles*, par le même artiste, atteignit le prix énorme de 46 livres 4 schellings. La rareté de ces deux ouvrages peut seule expliquer ces prix exorbitants.

John Payne, né à Londres en 1606 et mort dans la même ville en 1648, est souvent désigné comme le premier graveur anglais digne d'être mentionné; nous venons de donner la preuve que cette assertion est matériellement inexacte. La manière de J. Payne n'offre d'ailleurs rien d'assez particulier pour mériter une place que l'ordre chronologique ne justifie en aucune façon; il n'a jamais en réalité fait acte de maître, il n'a dirigé aucune école, et, s'il a témoigné à certaines heures d'une habileté plus grande que ses contemporains ou que ses prédécesseurs, il ne saurait encore être classé parmi les artistes d'un véritable talent auxquels l'Angleterre a donné le jour. Élève de Simon de Passe, artiste hollandais qui demeura de longues années à Londres, John Payne exécuta avec quelque sécheresse des vignettes, des ornements et des portraits. C'est dans ce dernier genre qu'il fut le mieux servi par ses facultés, et en cela il subit la loi commune

à tous ses compatriotes, qui ne réussirent jamais aussi bien que lorsqu'ils eurent à exprimer la physionomie humaine; mais il n'égala jamais son maître, et son œuvre n'offre en réalité aux historiens impartiaux et désintéressés qu'un médiocre attrait.

William Marshal vivait en Angleterre dans la première moitié du dix-septième siècle. On trouve des estampes signées de son nom, portant les dates de 1591 à 1646. Comme John Payne, il travailla presque uniquement pour les libraires. Sa réputation n'a pas traversé la Manche. Les frontispices de livres, les portraits et les vignettes qui portent son nom ne sauraient être classés parmi les œuvres d'art proprement dites; ils seraient mieux à leur place dans une collection historique que dans un musée, et l'on aurait lieu d'être surpris si ces planches acquéraient jamais une grande valeur aux yeux des gens de goût. A la même école que les graveurs nommés plus haut appartient encore George Glover, qui semble, comme John Payne et W. Marshal, avoir suivi les leçons de Simon de Passe. La plupart de ses ouvrages sont enfouis dans des livres, où il n'est pas toujours aisé de les découvrir. Son burin, sec et sans grande précision, devient plus souple lorsqu'il grave des portraits que lorsqu'il retrace des vignettes. Les artistes anglais se montrent toujours plus heureusement inspirés devant la nature interrogée en face que devant les scènes un peu compliquées, et si le nom de G. Glover est venu jusqu'à nous, il le doit à quelques-uns de ses portraits qui sont recherchés uniquement pour l'intérêt historique qu'ils présentent.

Un des plus anciens historiens de la gravure, John Evelyn, aurait, si l'on en croit quelques auteurs, tracé à la pointe sur le cuivre plusieurs dessins qu'il fit mordre ensuite à l'aide de l'eau-forte. Ses initiales se trouvent en effet au bas d'un portrait de Guillaume Dobson, et son nom se lit tout au long

au-dessous de cinq petites planches portant pour titre : *Journey from Rome to Naples*. Sa manière n'offre rien de bien particulier ; elle dénote une certaine inexpérience bien naturelle chez un homme qui ne s'est livré qu'accidentellement à la gravure, et qui peut-être n'a fait ces essais que pour se rendre mieux compte des procédés employés par les graveurs dont il écrivait l'histoire et dont il cherchait à expliquer les secrets. Sa place est marquée parmi les graveurs amateurs plutôt que parmi les artistes. John Evelyn, né le 31 octobre 1620, mourut le 27 février 1706, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

Comme les graveurs que nous avons nommés plus haut, Robert et Guillaume Vaugham furent presque toujours employés par les libraires, qui leur demandaient des planches destinées aux livres qu'ils éditaient. Leur œuvre se compose de frontispices, de portraits et de vignettes, et n'était le nom inscrit au bas de chaque planche, on serait fort embarrassé pour distinguer sûrement l'auteur de telle ou telle de ces planches qui offrent entre elles une analogie singulière. Les Vaugham ne sont guère plus habiles que W. Marshal ou G. Glover, et tous ces artistes, élèves ou imitateurs des de Passe, demeurèrent assez loin des maîtres qui les avaient initiés au métier qu'ils avaient choisi.

Le premier graveur anglais qui aurait des droits sérieux à être mentionné dans une étude où ne figureraient que des hommes d'un talent véritable se nommait Guillaume Faithorne. Il naquit à Londres vers 1620 et vécut jusqu'en 1691. Sa biographie est intéressante. Élève de Peack, peintre et libraire anglais, il embrassa, ainsi que son maître, la cause de Charles I[er]. Lors de la chute de ce prince, il fut fait prisonnier et enfermé à Aldersgate. Les loisirs que lui laissait sa captivité, il les employa à graver, et c'est dans sa prison qu'il exécuta le *Portrait du duc de Buckingham*. La réputation que

ses premiers ouvrages lui avaient value intéressa en sa faveur quelques personnages influents, et la liberté lui fut rendue. Cependant, ayant refusé, à sa sortie de prison, de prêter serment à Cromwell, il fut banni. Il se retira en France, où il continua ses études dans l'atelier de Philippe de Champagne d'abord, puis sous la direction de Robert Nanteuil, dont les leçons lui furent très profitables. Il ne tarda pas à acquérir dans le maniement du burin une habileté telle, que son nom devint bientôt célèbre, et lorsque les événements politiques lui rouvrirent les portes de l'Angleterre, c'est-à-dire en 1650, il fut accueilli avec honneur par ses compatriotes. Comme son maître Robert Nanteuil, qui était devenu son ami, il dessina des portraits aux trois crayons, qui eurent tout de suite une grande vogue. Faithorne ne cessa pas pour cela de pratiquer la gravure, et les nombreuses estampes qu'il mit au jour attestent, aussi bien que ses dessins, une remarquable aptitude à saisir les physionomies. Formé en réalité par R. Nanteuil, nourri des préceptes de cet excellent artiste, il l'imita sans aller jusqu'à la contrefaçon, et sut, tout en profitant des leçons qu'il avait reçues, conserver une certaine indépendance. Les portraits gravés par Nanteuil, qui attestent un savoir profond, procèdent d'un talent contenu et réservé, tout à fait conforme aux traditions de l'école française. Les planches de Faithorne gravées tantôt d'après Antoine van Dyck ou d'après des artistes qui vécurent sous la dépendance du maître flamand, tantôt dessinées par le graveur lui-même, se ressentent de l'influence qu'exerça sur l'école naissante l'illustre élève de Rubens, et témoignent d'une recherche de la couleur à laquelle ne visa jamais le graveur français. Les portraits de *Lady Herbert* et de la *Comtesse d'Exeter*, d'après van Dyck, de *Robert Bayfield*, de *William Paston*, de *William Sanderson* et d'autres encore, expliquent tout naturellement l'estime que l'on accorde à

l'œuvre de Faithorne, dit le Vieux, et prouvent suffisamment ce que nous avancions plus haut, que cet artiste est en réalité le premier graveur que l'Angleterre ait le droit de citer. Entre les œuvres qu'il mit au jour et celles de ses devanciers, il y a une distance considérable. Ses prédécesseurs étaient des ouvriers quelquefois adroits; lui, il a sa place marquée au milieu des artistes. Ce sont du reste les portraits qui donnent seuls du talent de Faithorne une idée favorable; les compositions qu'il a signées ne révèlent pas à beaucoup près une habileté aussi grande, et l'on jugerait certainement le graveur anglais avec sévérité si l'on ne connaissait de lui que la *Sainte Famille*, d'après Simon Vouet, ou la *Vierge caressant l'Enfant Jésus*, d'après Laurent de la Hyre, estampes exécutées en France pendant le séjour de Faithorne, qui rappellent le travail de Couvay et de Mellan, sans même accuser une égale expérience du procédé.

Guillaume Faithorne n'eut pas une influence sérieuse sur l'école anglaise. Les artistes qui vivaient à ses côtés ne se montrèrent pas fort empressés à profiter de ses exemples et continuèrent à travailler pour des libraires sans se soucier beaucoup de produire des œuvres sérieusement étudiées. Thomas Cross, qui vivait à Londres au milieu du dix-septième siècle et qui gravait encore en 1680, dessina lui-même les portraits et les vignettes qu'il transportait ensuite sur le métal. Il se servit uniquement du burin; son assiduité au travail était grande, mais son savoir était médiocre, et ses ouvrages n'ont valu à son nom aucune notoriété. Il en est à peu près de même de John Savage, qui signa à Londres quelques portraits gravés à la même époque. Assez expert dans le maniement de l'outil, il menait ses tailles avec une certaine adresse, mais il possédait du dessin des notions trop incomplètes pour qu'on puisse accorder à ses estampes une sérieuse

Guil: Faithorne Sculp:

attention. Robert White, qui travaillait aussi du vivant de Faithorne, fut élève d'un artiste allemand qui passa la plus grande partie de son existence en Angleterre, David Loggan; il exécuta à la mine de plomb plusieurs portraits sur vélin qui lui valurent de son temps une vogue que ses planches ne lui eussent pas donnée. Celles-ci, en effet, assez négligemment traitées, dénotent une connaissance bien imparfaite des ressources du graveur. Parmi les nombreux portraits accompagnés du nom de R. White, on serait fort embarrassé pour citer une planche véritablement digne d'être mise au nombre des œuvres d'art.

Malgré les tentatives isolées des artistes que nous venons de citer, l'art du graveur au burin fut en réalité assez médiocrement représenté en Angleterre au dix-septième siècle. A l'exception de G. Faithorne, qui, à certains moments, avait fait acte de maître, ses imitateurs, ses élèves, ou ses successeurs mériteraient à peine d'être nommés dans un travail où le talent devrait seul être compté. Cette lacune dans l'histoire de l'art en Angleterre apparaissait d'une façon si évidente aux yeux de tous, même au dix-septième siècle, que les Anglais eurent recours aux artistes des autres pays toutes les fois qu'ils voulurent à cette époque faire graver un ouvrage de quelque importance. Nicolas Dorigny fut mandé de France lorsque l'on songea à transporter sur le cuivre les fameux cartons de Raphaël longtemps exposés à Hamptoncourt; il s'acquitta de cette tâche difficile avec conscience et justifia le choix dont il avait été l'objet. Dessinateur expérimenté, graveur habile, il sut faire passer sur le cuivre la grandeur de ces compositions justement célèbres, et ce travail fait honneur à celui qui l'a exécuté. Plus tard, ce fut encore à notre compatriote Bernard Baron que songèrent les éditeurs anglais, lorsqu'ils voulurent répandre les peintures de Rubens et de

van Dyck conservées dans les collections britanniques. Pour cette besogne, un artiste flamand imbu des principes de l'école eût peut-être rendu avec plus d'habileté toute la splendeur et tout le charme de ces œuvres éclatantes. B. Baron s'en tira adroitement toutefois, et, bien qu'on puisse lui reprocher une certaine froideur dans l'exécution et une certaine monotonie dans les travaux employés, on doit pourtant reconnaître que le caractère des œuvres originales a été transmis fidèlement et que le graveur s'est montré digne de la confiance qu'il avait inspirée. Au dix-huitième siècle seulement, la gravure au burin acquit en Angleterre une importance réelle; plusieurs artistes s'y adonnèrent exclusivement et produisirent des ouvrages tout à fait dignes d'éloges. Après avoir fait longtemps à leurs voisins, aux Français principalement, des emprunts faciles à constater, ils installèrent chez eux une manière de graver qui leur est particulière, mais dont les origines se retrouvent dans notre pays.

De ce que l'Angleterre fut pendant près d'un siècle dépourvue de graveurs au burin, il n'en faudrait point conclure que pendant ce long espace de temps il n'y a eu, de l'autre côté de la Manche, aucun artiste s'occupant de la gravure; en effet, un Allemand, Wenceslas Hollar, fixé à Londres, donna à la gravure à l'eau-forte une sérieuse impulsion. D'autre part, le prince palatin Robert introduisit dans le Royaume-Uni cette façon de graver que l'on appelle *manière noire*, ou assez communément, tant les Anglais surent en tirer un bon parti, *manière anglaise*. Nous nous occuperons plus loin de ces deux genres particuliers; pour le moment arrêtons-nous à la gravure au burin. Nous nous trouverons désormais en face d'artistes de haute valeur, qui donnèrent à l'école une importance inconnue auparavant.

Robert Strange, né en 1723, mourut à Londres en 1795.

Tout jeune il passa la Manche, et vint à Paris se mettre sous la direction de Jacques-Philippe Lebas. L'élève surpassa bien vite son maître dans le maniement de l'outil, et quitta l'atelier dans lequel son talent avait commencé à se développer, pour aller étudier en Italie les œuvres des princes de l'art. Il y passa cinq années, travaillant avec ardeur d'après les peintures de Raphaël, du Titien, du Corrège, du Guide et de Carle Maratte, et il ne revint s'établir dans son pays natal que lorsqu'il en sut assez pour pouvoir se passer de maître. Peu d'artistes produisirent des estampes exécutées avec une habileté plus grande : le travail du burin est agréable et coloré; diversement menées, les tailles suivent le sens de la forme, enveloppent les contours, auxquels elles enlèvent toute sécheresse, et s'entre-croisent à l'infini sans offrir jamais à l'œil ni monotonie, ni lourdeur. Toutes les planches gravées par R. Strange révèlent une connaissance complète, approfondie des ressources du métier. A côté de tant de savoir pratique, d'une telle adresse manuelle, pourquoi faut-il avoir si souvent à regretter une pauvreté de dessin surprenante chez un artiste aussi intelligent, à qui la physionomie extérieure des œuvres originales semble toujours plus intéressante que le caractère et le style de ces œuvres mêmes?

Parmi les ouvrages les plus remarquables dus au burin de Robert Strange, nous mentionnerons : le *Portrait de Charles Ier* accompagné du marquis de Hamilton et d'un page, d'après Antoine van Dyck; un autre *Portrait de Charles Ier* également en pied, d'après van Dyck; la *Sainte Famille*, d'après Corrège, et *Vénus*, d'après Titien. Il est difficile de pousser plus loin le talent du graveur, et l'artiste qui a signé ces ouvrages mérite d'occuper dans l'histoire de l'art anglais une des places les plus honorables.

Guillaume Woollett, né également en Angleterre, dans le

comté de Kent en 1735, fut disciple d'un artiste qui a laissé bien peu de traces de son savoir, John Tinney. Il grava des compositions de tout genre, et, parmi les planches les plus célèbres qui forment son œuvre, il faut citer la *Bataille de la Hogue* et la *Mort du général Wolfe*. Ces estampes dénotent une prodigieuse expérience des ressources que peut offrir le burin intelligemment dirigé; elles ne sauraient toutefois donner la mesure complète du talent de G. Woollett. Dans ses paysages, il se montra encore supérieur, et les peintures de Claude le Lorrain, de Wilson et de Pillement l'inspirèrent mieux encore que les tableaux de Benjamin West que nous venons de signaler. Personne, avant lui, en n'appelant à son aide que le burin, n'avait obtenu des effets aussi divers, ni donné aux plans, avec autant de justesse, la valeur qui leur convient. Les lointains, éclairés par un rayon de soleil, sont dessinés avec précision, et, malgré leur éloignement, apparaissent distincts et sans confusion; ils ne cessent pas pour cela de garder leur véritable place par rapport aux objets plus rapprochés de l'œil; en revanche, les arbres et les terrains placés en avant, gravés à l'aide d'un burin de forte dimension, qui entame profondément le cuivre, accentuent davantage la valeur relative des plans et se prêtent à la dégradation de la lumière. C'est Claude Gellée qui fournit à Woollett les modèles de ses meilleurs ouvrages. La savante disposition des lignes, les vastes horizons, la beauté des sites représentés, ont séduit le graveur, et celui-ci a su faire passer sur le cuivre les qualités élevées du peintre lorrain. A aucune époque et dans aucun pays Claude Gellée ne fut mieux interprété, et Woollett reste encore de nos jours comme le plus habile traducteur des œuvres de notre grand paysagiste.

Un de nos compatriotes fixé pendant la plus grande partie de son existence en Angleterre, François Vivarès, fut le seul

artiste qui, dans la reproduction des tableaux de Claude le Lorrain, se rapprocha un peu de la manière de Woollett. Son burin souple convenait à merveille à de si nobles compositions. La lumière sagement distribuée dans la nature, telle que l'exprime le maître, a été transportée sur le métal avec une justesse remarquable, avec une précision étonnante. Le soleil lui-même, que l'art semble impuissant à exprimer, surtout quand l'artiste n'a à sa disposition que le noir de l'encre et le blanc du papier, ne dirait-on pas qu'il inonde de ses rayons les estampes de Vivarès? Le graveur, comme le maître qui l'inspirait, connaissait à fond les lois pittoresques de la lumière; il savait disposer ses ombres de telle sorte, que les parties qui devaient être frappées directement par le soleil étaient à peine couvertes de travaux légers et acquéraient du voisinage des tailles serrées qui les touchaient un éclat extraordinaire. Dans ses eaux-fortes admirables, Claude le Lorrain lui-même n'avait pas autrement procédé, et les estampes au burin de Woollett et de Vivarès sont dignes d'être placées tout près des planches originales du maître.

Au mois de juillet 1738 naquit à Londres Guillaume Wynne Ryland, un des graveurs les plus féconds de l'Angleterre. Il apprit les procédés de la gravure d'un artiste français établi à Londres, Simon-François Ravenet. Il vint ensuite se perfectionner dans notre pays, entra dans l'atelier de François Boucher; il exécuta d'après ce maître deux paysages, puis il alla demander des conseils au graveur Lebas. Après avoir passé cinq années entières à Paris, années qu'il consacra uniquement au travail, il retourna dans sa patrie. On serait en droit de penser que cet apprentissage et ces études suivies auraient pu lui donner le désir de continuer la manière des maîtres auxquels il s'était adressé et de profiter de leurs exemples; il n'en fut rien. A peine revenu dans son pays natal, au lieu de rap-

peler dans ses ouvrages la manière qu'auraient dû lui inspirer les estampes de Ravenet ou de Lebas, il préféra se laisser séduire par une façon de graver importée en Angleterre par un artiste italien, François Bartolozzi, qui consistait à imiter à l'aide du burin l'effet produit par un crayon mou sur un papier grenu. Entre les mains d'un dessinateur habile, ce procédé eût pu produire et produisit en effet quelquefois des ouvrages de valeur; mais Ryland ne possédait ni assez de souplesse dans le talent, ni assez d'expérience du procédé pour en tirer un parti satisfaisant. Il s'inspira d'ailleurs trop souvent d'œuvres dont la médiocrité et l'absence de caractère ne pouvaient donner aucun attrait à ses estampes, et l'attention qu'il accorda aux inventions banales d'Angelica Kauffmann n'était pas faite pour augmenter son crédit. A cette obstination à employer un procédé particulier dont il ne connaissait qu'imparfaitement les ressources, à cette prédilection trop ouvertement affichée pour les compositions médiocres, Ryland perdit en peu de temps la réputation que ses premiers ouvrages lui avaient légitimement acquise, et aujourd'hui personne ne recherche plus les planches de cet artiste. Une circonstance particulière l'éloigna tout à coup de la gravure. Accusé d'avoir commis un faux, il fut jugé, convaincu, condamné. A partir de ce jour, on ignore ce qu'il devint, comment il occupa les dernières années de sa vie, et même à quelle époque il mourut.

La liste des graveurs au burin nés en Angleterre est promptement épuisée, et lorsque nous aurons encore nommé George Vertue et Abraham Raimbach, aucun des graveurs au burin dignes d'occuper dans l'histoire de l'art anglais un rang distingué n'aura, pensons-nous, été omis. C'est à Londres même que George Vertue naquit en 1684, c'est dans la même ville qu'il mourut en 1752. Après avoir passé les premières années de sa vie chez un armurier où il était employé à graver des

ornements sur les fusils ou des gardes d'épée, après avoir suivi les leçons de Michel van der Gucht, il fut présenté au peintre Godefroi Kneller, qui l'accueillit favorablement et qui lui donna accès dans son atelier. C'est là réellement que le talent de G. Vertue commença à se manifester. L'artiste s'exerçait d'après les œuvres de son maître, qu'il copiait scrupuleusement; il mettait à profit ses études antérieures, et, grâce à une assiduité qui ne se ralentit pas un instant, il ne tarda pas à acquérir une science du dessin et une expérience des procédés du graveur qui lui valurent de bonne heure une légitime notoriété. Son burin était propre et mené avec une savante régularité. Son œuvre, qui se compose d'un grand nombre de planches, contient particulièrement des portraits. Van Dyck et Kneller lui fournissaient le plus souvent ses modèles, et le graveur savait transmettre au métal les qualités particulières des peintures originales. G. Vertue conservait aux personnages dont il transmettait les traits à la postérité la distinction que les peintres y avaient imprimée, et il devint, grâce à cette intelligente interprétation, le graveur favori des grands personnages de son temps. Au mérite de s'être montré bon graveur, George Vertue en ajouta un autre : il recueillit pendant une grande partie de son existence des documents et des notices sur les artistes qui avaient travaillé avant lui en Angleterre. Horace Walpole, qui avait hérité de ses papiers, en tira une grande partie de ses *Anecdotes sur la peinture en Angleterre*, et des informations puisées aux bonnes sources sur les graveurs anglais. G. Vertue rendit également des services signalés à l'érudition proprement dite. Il fit imprimer pour la première fois les catalogues des collections de Charles Ier, de Jacques II et du duc de Buckingham, et il dressa un catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Wenceslas Hollar, qui est encore consulté aujourd'hui avec profit. G. Vertue est donc digne

d'occuper dans l'histoire de son pays une place à part : son talent le range parmi les habiles artistes anglais; ses recherches iconographiques, le goût qu'il témoigna pour les tableaux et pour les curiosités de tout genre, le rendent particulièrement intéressant pour ceux que préoccupent la biographie des artistes et l'histoire de la curiosité.

Abraham Raimbach, qui sera le dernier graveur au burin né en Angleterre dont nous aurons à parler, ne suivit pas les exemples que lui avait légués G. Vertue; il se contenta d'être un graveur habile, et il y réussit. Il naquit à Londres en 1776, suivit les cours de l'Académie royale, et passa toute sa jeunesse à graver des vignettes destinées à être insérées dans des livres imprimés. Ce ne fut que vers l'année 1812 qu'il se consacra presque exclusivement à transporter sur le métal les compositions spirituelles de son compatriote David Wilkie. Il semble né tout exprès pour traduire ces agréables scènes d'intérieur, et le *Colin-maillard*, le *Payeur de rentes* et les *Politiques de village* établirent d'une façon définitive sa réputation. Malgré leurs dimensions assez grandes, ces planches ne sortent pas de ce que l'on est convenu d'appeler la gravure de genre. L'exécution en est libre. Préparées et fort avancées à l'eau-forte, elles étaient ensuite entièrement reprises au burin par l'artiste, qui savait varier les travaux suivant les objets qu'il avait à représenter, et ces deux procédés, se prêtant un mutuel secours, produisaient, entre les mains de Raimbach, les plus agréables effets. Les visages enjoués ou sévères des enfants qui jouent autour de leur père ou des petits rentiers attendant avec patience l'argent qui leur est dû, sont transmis au métal avec la plus grande vérité; l'aspect gai et sincère de ces peintures bien composées et inventées avec esprit est également bien rendu, et les estampes de Raimbach possèdent même une tonalité harmonieuse que les toiles originales de Wilkie ont

aujourd'hui en partie perdue. Parmi ses compatriotes, Abraham Raimbach est, sans conteste, digne d'occuper une des premières places; dans l'histoire générale de la gravure, ses œuvres le mettent au rang de ceux qui connurent le mieux les ressources de leur art et qui surent exprimer avec le plus de talent les différentes passions gravées, pour ainsi dire, sur la physionomie humaine. Raimbach mourut à Greenwich, le 17 janvier 1843.

Si la gravure au burin ne fut pratiquée avec talent en Angleterre que par un assez petit nombre d'artistes, l'eau-forte eut également quelque peine à s'acclimater dans ce pays, et les tentatives faites dans cette voie furent à peu près isolées. Malgré les efforts de Wenceslas Hollar, qui prêcha d'exemple en mettant au jour, à Londres, de nombreuses planches exécutées à l'aide de ce procédé, une école de graveurs à l'eau-forte n'exista pas, à proprement parler, en Angleterre. Francis Barlow, qui maniait avec une certaine dextérité la pointe, semble s'être adonné particulièrement à la représentation des animaux. Dans ce genre secondaire, il ne parvint jamais au premier rang. Né à Lincolnshire en 1626, il mourut à Londres en 1702. Les planches qui ont appelé l'attention sur lui, et qui ont seules aujourd'hui conservé encore quelque valeur aux yeux des amateurs, étaient destinées à accompagner une traduction des *Métamorphoses* d'Ovide, d'Ogilby : elles sont dessinées avec une certaine facilité et témoignent d'une réelle habileté à tirer parti de l'eau-forte ; elles rappellent, sans les égaler toutefois, quelques gravures exécutées dans les Pays-Bas par des peintres de talent, mais elles n'auraient rien à gagner à être rapprochées des estampes de Paul Potter ou de Berghem, qui présentent, surtout dans la façon de dessiner les animaux, une supériorité incontestable. L'œuvre de Francis Barlow ne se compose pas uniquement d'eaux-fortes

gravées par l'artiste lui-même; plusieurs graveurs de profession, Wenceslas Hollar et Faithorne entre autres, exécutèrent également d'après les dessins de l'artiste anglais quelques planches qui ne sont pas sans valeur, et, pour apprécier comme il le mérite le talent de Barlow, il n'est pas inutile de consulter ces reproductions, dans lesquelles apparaissent dans une proportion égale ses qualités et ses défauts.

Ce ne fut pas à la gravure que fut tout d'abord destiné William Lodge. Après avoir fait de bonnes études classiques à l'université de Cambridge, après avoir suivi les cours de droit au collège de Jésus à Lincoln's-Inn, il se rendit en Italie et donna libre carrière à son goût pour les voyages. La vue des œuvres d'art exposées dans les villes où il séjournait, une liaison qu'il contracta à Venise avec Jacques Barry, décidèrent de son avenir. On ignore le nom de son maître, et l'on serait fort embarrassé de dire dans quel atelier il se forma; mais les premières planches au bas desquelles il mit son nom accompagnent une traduction du *Voyage pittoresque* de son ami J. Barry. Ce sont des portraits de peintres dessinés avec aisance, qui, à défaut d'une correction bien grande, accusaient une certaine entente de la physionomie. Cette excursion dans le domaine de la gravure de portrait ne fut que passagère dans la carrière de William Lodge; ses aptitudes comme ses tendances le portèrent plutôt du côté du paysage, et les meilleures planches de son œuvre, assez considérable, représentent des vues d'Italie ou d'Angleterre dans lesquelles on constate une bonne disposition des lignes et un choix intelligent des sites représentés. Né à Leeds le 4 juillet 1649, William Lodge mourut dans la même ville, le 27 août 1689.

Vers la même époque vivait également en Angleterre un autre artiste qui avait avec Lodge plus d'un point de ressemblance.

Comme lui, il n'avait pas dès sa jeunesse pensé à se livrer à l'étude des beaux-arts. Comme lui, il avait étudié le droit, et seulement lorsqu'il eut reconnu que la carrière à laquelle ses parents le destinaient ne lui convenait point, il s'était adonné à la gravure. Francis Place, tel est son nom, naquit à Dinsdale vers 1650, et mourut à York, où il s'était retiré encore jeune en 1728. C'est dans cette dernière ville seulement qu'il songea à manier la pointe ; jusque-là, en dehors des grades qu'il avait péniblement acquis dans la magistrature, il avait fondé une fabrique de porcelaines, dans laquelle il avait englouti une partie de sa fortune. Il grava en manière noire quelques portraits, mais il réussit plus heureusement lorsqu'il traça sur le cuivre, à l'aide de la pointe, des paysages ou des oiseaux. Les estampes de Francis Place, la plupart non destinées au commerce, sont difficiles à rencontrer, et doivent en partie à leur rareté l'attention dont elles sont l'objet en Angleterre.

Bernard Lens, qui grava à l'eau-forte, d'après Nicolas Berghem, quelques paysages, naquit à Londres en 1659. Il avait appris de son père, peintre sur émail assez distingué, les principes du dessin et ne suivit pas la voie qui semblait tout naturellement s'ouvrir devant lui. Il s'adonna presque exclusivement à la gravure, et s'exerça dans la manière noire aussi souvent que dans l'eau-forte. On connaît de lui un assez grand nombre de vues d'Angleterre tracées à la plume qui dénotent une habileté peu commune.

L'auteur du *Traité de la peinture*, le peintre Jonathan Richardson, ne saurait être classé parmi les graveurs de profession ; il traça cependant sur le cuivre son propre portrait et grava à la pointe les effigies de Pope, de Milton et de Mead : ces ouvrages, qui doivent passer plutôt pour les essais d'un amateur que pour les manifestations significatives d'un artiste, sont toutefois intéressants, parce qu'ils émanent d'un

homme qui, désireux de se rendre un compte exact des choses dont il parlait, ne dédaignait pas de s'exercer lui-même dans l'art qu'il entendait définir.

James Thornhill, peintre en réputation de son temps et beau-père de Guillaume Hogarth, s'exerça aussi, dans ses moments perdus, à la gravure à l'eau-forte. Il mit son nom au bas de quelques planches exécutées, disent Huber et Rost, « dans un style libre et spirituel ».

Les vingt estampes que Hamlet Winstanley grava à l'eau-forte d'après les peintures possédées par lord Derby, et conservées dans la galerie Knowsley, ont valu à cet artiste d'être cité parmi les graveurs anglais. Aux œuvres reproduites peut-être bien autant qu'au talent de leur traducteur est dû cet honneur, réservé d'ordinaire à des artistes plus habiles. Quoi qu'il en soit, on est contraint, lorsqu'on veut faire connaître d'une façon un peu complète l'état de la gravure à l'eau-forte en Angleterre, de ne négliger personne, sous peine d'en être réduit, dans bien des cas, à demeurer muet.

Arthur Pond, né en Angleterre vers 1700, doit en partie aux efforts qu'il fit pour imiter la manière de Rembrandt une célébrité relative. Quoique l'imitateur soit resté bien loin de son modèle, il gagna, à l'étude attentive qu'il fit des ouvrages du grand maître hollandais, une certaine souplesse de pointe qui ne déplaît pas. Son œuvre est considérable, et les eaux-fortes n'y occupent pas la plus grande place ; il s'exerça beaucoup dans la gravure en manière de crayon et dans le goût du lavis, et exécuta en ce genre un certain nombre de caricatures d'après les maîtres dont on recherche encore aujourd'hui les œuvres avec passion. Il mourut le 9 septembre 1758, laissant une collection de dessins anciens qui fut vendue publiquement à Londres et qui produisit 1449 livres sterling. Ce fut également Rembrandt qui fut en réalité le maître de

Thomas Wordlidge; l'artiste anglais exécuta plus de cent planches en s'inspirant des procédés du peintre auquel il avait voué un véritable culte, et cette éducation porta ses fruits. Bustes d'hommes, têtes de fantaisie, portraits, tels sont les motifs que Wordlidge traitait habituellement et fixait de préférence sur le cuivre; les compositions où agissaient plusieurs personnages lui convenaient moins, et son œuvre gravé en compte à peine quelques-unes.

Un peintre de marines, dont les tableaux dénotent des études sérieuses et une connaissance approfondie des effets si divers que présente la mer, Richard Paton, grava à l'eau-forte quelques-unes des toiles qu'il avait exécutées; il transporta sur le cuivre l'accent de vérité qu'il avait su imprimer à ses tableaux, et il prouva une fois de plus qu'entre des mains habiles le procédé n'est rien, et que le talent consiste, avant tout, dans une entente de l'effet pittoresque que la pointe peut aussi bien exprimer que le pinceau.

Guillaume Baillie, désigné communément sous le nom du capitaine Baillie, parce qu'il occupa ce grade dans l'armée anglaise, naquit à Killbride le 5 juin 1723, et mourut à l'âge de quatre-vingt-huit ans, au mois de décembre 1810. Comme plusieurs des artistes que nous avons nommés plus haut, il étudia avec ardeur les eaux-fortes de Rembrandt, et s'appliqua, pour se rendre mieux compte des procédés du maître, à copier un assez grand nombre de planches qu'il avait gravées. Son œuvre, qui fut publié à Londres en deux grands volumes in-folio composés chacun de cinquante planches, a conservé une certaine valeur aux yeux de ses compatriotes; il est très varié, et l'artiste grava, soit d'après ses propres croquis, soit d'après les dessins d'autrui, des sujets de tout genre : scènes religieuses, paysages, figures de fantaisie et inventions, copies en fac-similé de quelques estampes de Rembrandt, tout lui fut

bon pour satisfaire sa passion pour les beaux-arts. Parmi les estampes du grand maître hollandais qui inspirèrent le plus directement le capitaine Baillie, il en est une qui est particulièrement intéressante. La planche originale de *Jésus-Christ guérissant les malades*, que l'on a coutume de désigner sous le nom de *Pièce aux cent florins*, étant venue en sa possession dans un état déplorable, — elle pouvait à peine fournir des épreuves, — William Baillie eut l'idée de reprendre à la pointe chaque taille et de faire remordre le cuivre qu'un tirage trop nombreux avait en partie détruit. Il s'acquitta avec talent de cette tâche délicate, et les épreuves que produisit cette planche gravée à nouveau, pour ainsi dire, furent recherchées avec une certaine ardeur par les amateurs, qui y retrouvaient un reflet lointain du génie du maître hollandais. Le *Peseur d'or*, le *Paysage aux trois arbres*, les *Disciples d'Emmaüs*, les *Mendiants à la porte d'une maison*, et vingt autres estampes de Rembrandt, furent copiés par le capitaine Baillie avec une véritable habileté. Personne, si ce n'est M. Léopold Flameng, qui, en publiant de nos jours en fac-similé la *Pièce aux cent florins* et plusieurs autres eaux-fortes de Rembrandt, semble avoir surpris les secrets du maître et avoir hérité de sa merveilleuse entente du clair-obscur, personne, disons-nous, n'a, autant que le capitaine Baillie, approché de l'artiste qu'il tentait de contrefaire et dont il parvint, à force de patience et de persévérance, à rappeler la manière.

William Baillie terminerait la liste des graveurs anglais qui firent usage de l'eau-forte, si nous ne tenions à pousser notre étude aussi loin que possible, et si nous n'avions à cœur de désigner à l'attention publique les moindres manifestations d'un art qui n'a de l'autre côté de la Manche qu'un trop petit nombre de représentants habiles. Si les rares paysages tracés à la pointe par l'habile peintre de portraits

Thomas Gainsborough sont bien insuffisants pour expliquer la renommée qui entoure son nom, il n'en est pas de même d'un autre peintre également célèbre, David Wilkie, qui a laissé plusieurs eaux-fortes très recherchées des amateurs. Né le 18 novembre 1785 et mort le 1er juin 1841, D. Wilkie traça à la pointe une vingtaine de planches. Ce sont le plus souvent de simples croquis sans prétention qui paraissent être des essais plutôt que des estampes proprement dites. Cependant il mit également au jour quelques petits sujets de genre qui rappelaient, lorsqu'ils ne les reproduisaient pas identiquement, ses tableaux. *Deux femmes et un enfant à la porte d'une maison* (1820) et la *Lecture du Testament* sont, en ce genre, les deux planches les plus intéressantes qu'il ait signées. En 1824, Wilkie grava un tableau qu'il avait peint quelques années auparavant, *Benvenuto Cellini présentant un encensoir au pape Paul III;* l'œuvre est médiocre, et les deux estampes que nous avons citées plus haut sont de beaucoup préférables. Le tableau que Wilkie reproduisait ainsi atteignit, à la vente de M. Rice, deux ans après la mort de l'artiste, en 1845, le prix énorme de 705 guinées.

Andrew Geddes, qui vécut de nos jours, — né à Édimbourg en 1789, il mourut à Londres le 5 mai 1844, — grava surtout des portraits; il se servait aussi souvent de la pointe sèche que de l'eau-forte. Son éducation première avait été négligée, et ses estampes s'en ressentent; le dessin en est très imparfait, souvent même tout à fait insuffisant. Le coloris agréable de ses peintures pouvait jusqu'à un certain point atténuer, ou du moins faire pardonner ce que son dessin avait de défectueux; dans ses gravures, une semblable excuse n'est plus admissible: aussi s'explique-t-on assez difficilement l'attention que l'on accorde en Angleterre à cet artiste qui, même lorsqu'il copie quelques eaux-fortes de Rembrandt, la *Faiseuse*

de couck, par exemple, se montre très inexpérimenté et fort maladroit.

Nous avons été forcé, lorsque nous avons tenté d'indiquer les efforts faits en Angleterre pour impatroniser dans ce pays la gravure au burin et la gravure à l'eau-forte, de mentionner quelques artistes qui ont des droits contestables à occuper la postérité ; nous n'aurons plus à agir de même maintenant que nous allons parler des graveurs en manière noire. Nulle part, mieux qu'en Angleterre, on ne sut tirer un bon parti de ce procédé. Les ouvrages de sir Joshué Reynolds, de Gainsborough et de sir Thomas Lawrence, le plus souvent d'un coloris doux et agréable, d'un dessin peu arrêté, convenaient fort bien à ce genre de gravure, qui admet une interprétation vague des contours, qui se prête volontiers à un modelé poussé aussi loin que possible. Les portraits exécutés par Antoine van Dyck ou par Godfrey Kneller fournissaient également d'excellents modèles aux artistes anglais, qui s'empressèrent de les mettre à contribution. On est indécis sur la question de savoir qui dirigea effectivement cette école de gravure, quel est l'artiste qui donna l'impulsion nécessaire pour déterminer l'élan, et quel est en réalité le chef de l'école ; mais ce qui n'est contesté par personne, c'est que cette école fut très vivace, et que, dans la gravure en manière noire, les Anglais ne furent ni surpassés ni égalés par aucun des artistes qui, dans les pays voisins, s'exercèrent dans la même voie.

Ce fut le prince Robert, fils de Frédéric V, électeur de Bavière, et d'Élisabeth, fille aînée de Jacques Ier, roi d'Angleterre, qui importa à Londres la découverte de la gravure en manière noire : il avait appris de Louis de Siegen les procédés matériels de ce nouveau genre de gravure ; il s'était lui-même exercé dans la pratique de cet art pendant quelque temps. Mais, bien qu'Evelyn lui attribue formellement l'invention

même de la gravure en *mezzo-tinto*, il ne faut pas attacher à cette opinion plus de valeur qu'elle n'en mérite; le prince Robert aurait-il même, ce qui n'est pas, découvert ce procédé qui consiste à dessiner à l'aide d'un brunissoir sur les aspérités d'une planche uniformément dépolie, que l'Angleterre n'aurait encore que des droits assez contestables à faire valoir en faveur de la paternité de cette invention. Le noble graveur était Bavarois, et, parce que sa mère était Anglaise, ce n'est pas une raison suffisante pour affirmer que ce fut un Anglais qui le premier fit usage de la gravure en manière noire. Au surplus, cette discussion sur le nom et sur la nationalité de l'inventeur du procédé nouveau pourrait donner lieu à de longues dissertations déplacées ici; il nous paraît préférable d'interroger les œuvres mêmes, qui nous fourniront l'occasion d'examiner un assez grand nombre de planches dans lesquelles les artistes anglais montrèrent une supériorité sur leurs voisins qu'ils n'ont pas accusée dans les autres procédés de gravure.

Cette supériorité incontestable dans la gravure en manière noire se manifesta d'une façon tout à fait significative en Angleterre au dix-huitième siècle seulement. Antérieurement, les peintures d'Antoine van Dyck et de Godfrey Kneller avaient sans doute suscité des planches de valeur qui avaient aidé ce procédé à s'acclimater sur les bords de la Tamise, mais aucun ouvrage véritablement remarquable, que nous sachions, ne s'était produit avant la naissance de sir Joshué Reynolds. A ce peintre justement estimé doit être en partie attribuée la direction que prit en Angleterre la gravure en manière noire; c'est d'ailleurs lorsque les graveurs interrogent les tableaux de cet artiste, qu'ils mettent au jour les planches qui leur font le plus d'honneur.

Richard Earlom, qui, parmi les graveurs en manière noire,

est peut-être le plus connu, naquit en 1743 et mourut le 9 octobre 1822, à l'âge de quatre-vingts ans. Il ne se cantonna pas, comme la plupart de ses compatriotes, dans le genre du portrait, et doit, sans aucun doute, sa réputation à la variété des travaux qu'il entreprit. Il grava, d'après van Huysum, des *Bouquets de fleurs* et des *Groupes de fruits*, qui sont très recherchés, et *Bethsabée amenant Abisag à David*, d'après Adrien van der Werff, passe pour le chef-d'œuvre de la gravure en manière noire. Quelques portraits, entre autres ceux du *Duc d'Aremberg*, à cheval, d'après A. van Dyck, de *Rembrandt* et de *sa femme*, d'après des peintures du maître hollandais, du *Général Elliot*, d'après Reynolds, et du graveur *James Mac Ardell*, témoignent d'une entente de la physionomie et d'une connaissance des ressources que peut offrir le procédé qui expliquent parfaitement le succès obtenu à leur apparition par les productions du maître graveur. Néanmoins, quel que soit le mérite très grand de ces ouvrages, nous ne saurions y reconnaître les qualités exceptionnelles qui pourraient en imposer à toute une génération d'artistes. Richard Earlom peut et doit même, selon nous, être placé au premier rang des graveurs en manière noire; il est difficile toutefois d'en faire un chef d'école. Il ne dirigea pas, que nous sachions, un atelier, et ses contemporains qui suivirent la même voie que lui exécutèrent des planches qui quelquefois ne le cèdent en rien à celles qu'il avait lui-même signées.

Outre les estampes mentionnées plus haut que les amateurs classent avec raison parmi les meilleurs spécimens de la gravure anglaise, Richard Earlom acquit encore des droits à l'estime des artistes en reproduisant en fac-similé deux cents dessins de Claude le Lorrain possédés par le duc de Devonshire. Là le talent de l'artiste consistait avant tout dans une

imitation servile des modèles qu'il entreprenait de multiplier, et le résultat obtenu est tel, que cette collection a encore conservé aujourd'hui une valeur considérable. Les planches qui la composent, gravées tant à l'eau-forte qu'en manière de lavis, dénotent, en même temps qu'un grand respect pour les originaux, une habileté manuelle peu commune. Notre illustre paysagiste avait conservé dans ce *livre de vérité*, — c'est sous ce nom que l'on désigne communément ce recueil de dessins, — un souvenir de toutes les toiles qu'il avait peintes, et les planches de R. Earlom ont singulièrement contribué à faire connaître le génie d'un maître que ne consulteront jamais en vain les artistes qui ont l'ambition de réussir dans la carrière qu'il a suivie. Ils apprendront, en examinant ce précieux recueil, de quelle façon il faut regarder la nature pour la rendre avec noblesse et grandeur, et comment procédait celui que l'on a nommé avec raison le prince des paysagistes.

Lorsque l'on parcourt les œuvres des graveurs anglais qui s'adonnèrent à la manière noire, on demeure surpris du nombre considérable d'hommes de talent qui employèrent en Angleterre cette façon particulière de graver. On serait même assez tenté d'admettre qu'il était assez facile de réussir dans cette branche spéciale, si l'on ne voyait, en étudiant les œuvres exécutées à l'aide de ce procédé dans les pays voisins, combien peu de graveurs se montrèrent experts en cet art. On ne peut guère expliquer cette supériorité des artistes anglais sur leurs voisins qu'en jetant un regard sur les œuvres des peintres qui travaillèrent en Angleterre pendant le dix-huitième siècle. Celles-ci, inspirées le plus souvent par les exemples qu'avait légués à ce pays Antoine van Dyck, valent, avant tout, par le charme du coloris et par l'élégance des ajustements. Le dessin n'en est pas toujours très châtié, et quelques-unes d'entre elles ne résisteraient pas à un examen approfondi; l'aspect

général satisfait l'œil lors même que certaines incorrections de détail apparaissent çà et là, et le graveur en manière noire, qui ne saurait obtenir avec son procédé une précision absolue dans les contours, qui souvent est forcé de se montrer satisfait d'un à peu près, s'accommode fort bien de ces peintures qui peuvent, sans grand préjudice, subir une interprétation intelligente. Avec les nuances sans nombre qui séparent le blanc du papier du noir le plus intense fourni par l'encre d'imprimerie, il supplée aux couleurs variées qui recouvrent la palette du peintre, et transmet à sa planche l'harmonie douce ou puissante que possédait l'œuvre originale. De même que les peintres anglais ne firent jamais preuve d'une plus grande habileté que lorsqu'ils s'attachèrent à la reproduction d'un type individuel; de même les graveurs qui se consacrèrent presque exclusivement à transmettre sur le métal la physionomie de leurs contemporains ont acquis une notoriété que les compositions un peu emphatiques en honneur de leur temps ne leur auraient pas facilement attirée. Ils sont très nombreux, les graveurs anglais qui durent aux portraits au bas desquels ils mirent leur nom une légitime célébrité. J. R. Smith, Valentin Green, Mac Ardell, J. Watts, James Ward, J. Faber, Thomas et J. Watson, E. Fisher, John Dixon, G. Clint, W. Dickinson, C. H. Hodges, C. Turner, John Murphy, C. Corbutt, S. Paul, J. Crozer, John Jones, J. Spilsbury, R. Dunkarton, et d'autres encore témoignèrent, en reproduisant les peintures de sir Joshué Reynolds, d'un profond respect pour les originaux. Le peintre semble avoir lui-même surveillé les artistes qui interprétaient ses œuvres, et, à l'exemple de son prédécesseur Antoine van Dyck, avoir attaché une grande importance à tout ce qui pouvait accroître sa renommée. Malgré la grande habileté de ces graveurs, aucun d'entre eux n'a en réalité une manière qui le distingue

absolument de ses rivaux. De tempéraments peut-être fort divers, ayant reçu dans les ateliers qu'ils ont fréquentés, ceux-ci une éducation forte, ceux-là une moindre, ils gravent tous cependant avec un talent à peu près semblable; ils accusent des qualités de même ordre, et, également au fait des ressources que peut offrir la manière noire, ils poussent tous jusqu'aux dernières limites le soin de retracer l'aspect gai ou sévère des œuvres qu'ils copient. Souvent aussi, pour donner à leurs estampes une harmonie mieux en rapport avec les peintures qu'ils retracent, ils font imprimer leurs planches avec une encre légèrement bistrée qui, bien mieux que l'encre noire, ménage les transitions et supprime les oppositions trop brutales.

Thomas Gainsborough, dont nous avons déjà prononcé le nom, n'eut pas, comme sir Joshué Reynolds, le talent d'attirer autour de lui des artistes presque uniquement occupés à reproduire ses ouvrages. La manière noire était cependant plus propre qu'aucun autre genre de gravure à rendre les peintures blondes et limpides de l'habile peintre anglais, et les planches peu nombreuses qu'inspirèrent ses tableaux prouvent du reste le parti que des graveurs habiles pouvaient en tirer. Les portraits du *Prince de Galles*, gravé par John Raphaël Smith; de *Richard Warren*, par J. Jones; du *Comte de Derby*, par George Keating, et de *Henri, duc de Buccleugh*, par J. Dixon, attestent non seulement le talent des graveurs et l'intelligence du peintre, ils montrent encore le profit qui serait résulté pour les artistes s'ils s'étaient exercés plus souvent d'après les ouvrages de Gainsborough, qui donnent de l'aristocratie anglaise une idée si nette et si vraie. Sir Thomas Lawrence fut mieux partagé; s'il ne trouva pas non plus un grand nombre d'artistes qui s'attachèrent à multiplier ses excellents ouvrages, du moins eut-il la bonne fortune de ren-

contrer dans Samuel Cousins un interprète habile qui exécuta, d'après une de ses peintures, un véritable chef-d'œuvre. Nous entendons parler du portrait du *Pape Pie VII*, la meilleure planche peut-être qui ait été exécutée en manière noire dans les temps modernes. Singulièrement instruit dans son art, le graveur a su conserver toute la vie que le peintre avait imprimée sur le visage de son modèle; il a ménagé avec un tact infini les lumières, et il a dessiné la tête du pontife romain avec une science que la plupart de ses contemporains n'ont jamais connue. Ch. Turner grava également, d'après Lawrence, un excellent portrait de *William Pitt*. Ce descendant direct de Reynolds, ce continuateur de la manière des maîtres anglais, eut le bonheur de rencontrer parmi ses contemporains, une ou deux fois pendant sa carrière, des artistes qui comprirent admirablement bien ses ouvrages, et qui les traduisirent avec une fidélité très grande en même temps qu'avec une intelligence véritable.

Ce serait rappeler incomplètement les manifestations de l'art du graveur en Angleterre que d'omettre le nom de Jean-Baptiste Jackson, qui fut presque le seul de ses compatriotes qui, au dix-huitième siècle, s'exerça dans la pratique de la gravure sur bois et de la gravure en camaïeu. Il naquit en 1701 et fit son apprentissage dans sa patrie; il vint ensuite se perfectionner en France, et alla s'établir à Venise, où il publia un recueil de planches, qu'il présenta au public sous ce titre : *Titiani Vecellii, Pauli Caliari, Jacobi Robusti et Jacobi da Ponte opera selectiora a J.-B. Jackson, Anglo, ligno cœlata et coloribus adumbrata* (Venise, 1745). Ces estampes, inspirées à leur auteur par la vue des nombreux camaïeux exécutés au seizième siècle par les graveurs du nord de l'Italie, ne sont pas dignes d'occuper une place d'honneur dans les collections choisies; elles accusent une assez médiocre connaissance

du dessin, et traduisent avec une liberté un peu grande les superbes peintures qu'elles ont la prétention de faire connaître. La façon dont le graveur procède ne convient guère d'ailleurs aux tableaux qu'il copie. Les contours, dans les œuvres originales, noyés et disparaissant, pour ainsi dire, sous le modelé qui les recouvre, sont ici accusés avec une rigidité trop absolue. La silhouette de chaque figure est sèche, et l'aspect harmonieux des peintures disparaît complètement dans ces reproductions sans charme. Les tons obtenus à l'aide de différentes planches imprimées successivement sur une feuille de papier unique sont également mal assortis par Jackson. Au lieu de n'employer, comme ses prédécesseurs et ses maîtres, que des encres sombres, il semble avoir affectionné, au contraire, les couleurs claires, et ses estampes ne gagnent, à ce parti pris systématique, ni légèreté ni harmonie. En somme, les planches de Jackson doivent être signalées dans une étude où l'on tient à mentionner toutes les manifestations de l'art de la gravure, mais ne peuvent être rangées parmi les estampes de valeur dues à des artistes anglais.

En Angleterre, comme dans les autres pays, la gravure sur bois fut à peine pratiquée au dix-huitième siècle. Jackson apparaît à l'état d'artiste isolé, et il faut, pour ainsi dire, arriver jusqu'à notre temps pour trouver une série de graveurs qui se livrent avec ardeur à un art qui, au début, avait, presque à l'exclusion des autres, accaparé tous les talents. Les libraires, pendant une période de près de deux siècles, négligèrent de mettre à profit un auxiliaire aussi précieux que la gravure sur bois : s'adressaient aux graveurs sur métal lorsqu'ils avaient le désir d'orner de planches les livres qu'ils publiaient. Par le fait de cet abandon prolongé, l'art lui-même disparut presque complètement, ou du moins n'accusa son existence qu'à de bien rares intervalles. Ce sera l'honneur de notre temps

de lui avoir rendu son importance passée, et d'avoir de nouveau permis à toute une classe d'artistes d'utiliser leur savoir. Dans cette renaissance de l'art du graveur sur bois, l'Angleterre a une large part, et, si nous ne craignions pas de donner à notre travail des proportions qui seraient déplacées, nous étudierions ici les progrès successifs accomplis de l'autre côté de la Manche par de véritables artistes, par Thomas Bewick entre autres, qui furent appelés quelquefois dans les contrées voisines pour y diriger un atelier, former des graveurs et faire profiter les étrangers de leur expérience personnelle.

Nous n'avons pas encore parlé de l'école humoristique, elle occupe cependant en Angleterre une place importante; mais nous avons voulu terminer ce chapitre sur la gravure anglaise par l'examen d'un genre qui, en faisant à la littérature, à la politique et aux mœurs de continuels emprunts, perd une partie de ses avantages, si on ne le considère qu'au point de vue pittoresque.

Le maître de ce genre est William Hogarth. Né de parents sans fortune, il commença, lui qui devait introduire dans l'art un genre nouveau, par ciseler des métaux, par tracer sur l'argent, sur l'or ou sur le bronze, des armoiries, des chiffres ou des arabesques. Ce fut ainsi qu'il apprit le métier de graveur. Lorsqu'il se fut pendant quelque temps exercé chez un orfèvre, et qu'il eut acquis une certaine habileté matérielle, il résolut de quitter l'atelier où il travaillait depuis quelques années. Le rôle modeste qu'il remplissait lui parut indigne d'un homme qui sent en lui des aptitudes plus élevées, et il se résolut à quitter le métier pour se livrer à ses instincts d'artiste. Il dessina dès lors avec ardeur d'après nature, s'appliquant au côté pittoresque de chaque être, de chaque objet, observant avec soin, notant ce qui attirait son attention

dans ses courses ou dans ses promenades. La vie misérable que ses parents avaient menée, — son père, après de nombreuses tentatives infructueuses pour occuper une place dans la littérature anglaise, avait dû se résigner à demeurer toute sa vie prote dans une imprimerie, — vie que pendant toute son enfance il avait partagée, avait laissé dans son esprit réfléchi et curieux un souvenir de tristesse et d'amertume qui lui faisait d'ordinaire envisager l'humanité par ses côtés les plus poignants. Son idéal ne consistait ni dans la beauté des formes ou des types, ni dans l'élégance des contours, ni dans les mouvements simples ou les nobles attitudes; mais il recherchait avant tout l'expression vraie, dure et grimaçante quelquefois, toujours pénétrante et énergique. Fielding disait de son ami Hogarth : « Les figures des autres peintres respirent, celles d'Hogarth pensent. » Il avait raison : Hogarth est philosophe et littérateur dans les intentions au moins autant que peintre. Ses tableaux, d'un ton souvent un peu lourd et dénué d'harmonie, sont toujours composés avec aisance; certaines figures paraissent même inventées avec un art véritable; mais la pensée domine tout, le sujet absorbe le regard comme il a absorbé le cerveau du peintre, et le dessin et l'exécution matérielle sont souvent sacrifiés à l'intérêt de l'action. La *Vie de la fille de joie* (*the Harlot's Progress*), la *Vie du libertin* (*the Rake's Progress*), le *Mariage à la mode*, sont, à bien considérer, des comédies en plusieurs tableaux, dans lesquels l'auteur ne recule pas, pour arriver à frapper plus fortement l'intelligence, devant la représentation brutale et révoltante de certains actes. A force de volonté et de travail, Hogarth avait fini par acquérir un talent de graveur suffisant pour pouvoir se passer d'interprètes, toujours dangereux; il fixait lui-même dans le métal les compositions qu'il avait d'abord tracées sur le papier ou exécutées sur la toile, et, grâce

à cette traduction personnelle et discrète, ses estampes ont conservé l'accent et l'attrait particulier qu'offrent toujours des œuvres originales. Préparées à l'eau-forte et menées ainsi aussi loin que possible, ses planches étaient reprises au burin avec une certaine adresse. Préoccupé, avant tout, de l'expression des personnages qu'il met en scène, il se servait de la pointe et du burin comme, dans d'autres circonstances, il faisait usage du pinceau, et ses estampes offrent quelquefois une harmonie que ne possèdent pas toujours au même degré ses peintures, qui ont noirci et perdu en partie leur fraîcheur primitive. Un critique distingué, M. Forgues[1], a trop bien défini le talent d'Hogarth pour que nous ne rapportions pas ici son jugement : « On demandait un jour à Charles Lamb : « Quel est votre livre » favori ? — Shakespeare, répondit-il. — Et en seconde ligne? » — Hogarth », répondit-il encore sans plus hésiter pour l'un que pour l'autre. Cette parole d'un critique, doué du sentiment littéraire le plus exquis, caractérise à merveille le talent d'Hogarth, écrivain et penseur pour le moins autant que peintre. Non qu'il faille prendre au pied de la lettre l'exclusion absurde que sir Joshué Reynolds a prononcée contre lui à ce dernier titre ; mais s'il eut à un assez haut degré les qualités de l'artiste, qui saisit avant tout, — et quelquefois uniquement, — le côté purement extérieur, purement plastique des choses humaines, il fut, à un degré plus éminent encore, doué de ces facultés supérieures qui révèlent à l'observateur attentif, et les mystères de la vie morale et les inconséquences de l'organisation sociale, et la logique des passions et le jeu complexe des intérêts. Pour beaucoup de peintres, une toile, un pinceau, des couleurs, sont les indispensables interprètes de la pensée. Privez Hogarth de ces moyens d'expression, il les remplacerait

1. *La Caricature en Angleterre*, par E. D. Forgues. Paris, février 1855, p. 39. (Extrait de la *Revue britannique*.)

au besoin par d'autres, et serait ou un auteur comique du premier ordre, ou un romancier d'élite. »

Entre William Hogarth et les artistes qui traitèrent en Angleterre les sujets de mœurs ou les caricatures, il y a une distance énorme. Autant le maître semble désireux de donner à ses compositions toute la valeur d'un enseignement moral

W. Hogarth. — Planche empruntée au *Mariage à la mode.*

et général, autant les caricaturistes qui lui succèdent paraissent vouloir entrer dans le domaine des personnalités et désigner clairement un événement déterminé, un individu à l'exclusion des autres. La politique leur fournit d'ailleurs un thème qui se renouvelle sans cesse : tel ministre en vue excite leur verve, souvent fort acerbe, et succombe sous les traits qui l'accablent ; tel autre, mieux en faveur ou plus adroit, se sert de la caricature pour tourner en ridicule ses adversaires et pour faire accepter ses idées ; ses actes sont présentés sous leur côté séduisant. La caricature devient pendant quelque

temps en Angleterre une arme dont se servent tour à tour le gouvernement et l'opposition. S'agit-il de démonétiser tel individu, on accentue les défauts physiques de sa personne, on le représente déguenillé, misérable et bafoué; veut-on présenter un acte comme odieux ou comme excellent, on ne recule devant aucune hyperbole pour y arriver. Les artistes anglais poussent même quelquefois la représentation des hommes ou des choses qu'ils entendent ridiculiser ou porter aux nues si loin, qu'ils dépassent souvent le but, et qu'au lieu d'obtenir le résultat qu'ils attendent, ils échouent complètement. La grimace est l'excès du rire, et un enthousiasme exagéré détruit quelquefois une admiration raisonnable et naturelle.

James Gillray, le plus célèbre et le plus fécond de ces caricaturistes, naquit à Lanark en 1757. Comme W. Hogarth, il fit ses débuts dans la carrière des arts chez un graveur héraldique et occupa sa jeunesse à tracer sur les métaux quelques chiffres ou quelques armoiries. Cette occupation purement matérielle ne suffit bientôt plus à sa nature aventureuse. Ayant assisté fréquemment aux représentations théâtrales qui se donnaient à Londres, il fut pris d'une belle passion pour le théâtre et rêva de monter lui-même sur les planches; il s'engagea dans une troupe nomade de comédiens, dans laquelle il ne tint que des emplois très secondaires; des ennuis de toute sorte, des désillusions sans nombre l'attendaient dans cette profession où le succès ne s'acquiert qu'à force d'étude et de persévérance. Aussi Gillray saisit avec empressement la première occasion qui s'offrit à lui de quitter une carrière où il n'avait aucune chance de réussir. Il revint dans sa famille, et pendant quelque temps il se mit à suivre avec assiduité les cours de l'Académie royale de peinture, tout en recevant les conseils de W. Ryland. Dès qu'il crut pouvoir se passer de maître, il se mit au service de quelques libraires,

qui l'employèrent à graver des vignettes destinées aux livres qu'ils publiaient ; il occupa ainsi un certain nombre d'années pendant lesquelles sa main acquit une expérience du métier qui devait dans la suite lui être d'un grand secours. Ses débuts comme caricaturiste ne datent que de l'année 1779. Une fois engagé dans cette voie, il ne l'abandonna plus. Tout événement de quelque importance lui fournit matière à caricature ; tout personnage en évidence eut à comparaître devant le tribunal de Gillray. William Pitt, à l'apogée de sa puissance, est représenté jouant au bilboquet avec le globe terrestre ; plus tard, en 1797, lorsqu'il ne peut satisfaire aux demandes de remboursement sans nombre que provoque la crainte d'une invasion étrangère, le ministre, autrefois tout-puissant et encensé, apparaît affublé du bonnet d'âne et déguisé en roi Midas. L'empereur Napoléon fournit, comme on pense, au graveur anglais le sujet d'un grand nombre de caricatures ; la plupart, grossières ou purement injurieuses, avaient, à leur apparition, un grand succès en Angleterre. Comme caricaturiste politique, James Gillray mit son talent au service de toutes les causes ; il ne fut pas, comme son contemporain James Sayers, le défenseur d'une idée, d'un principe ou d'un homme. Son crayon et sa pointe servaient toutes les causes, favorisaient toutes les passions, et si l'artiste perd, à cette facilité de conscience et à ce manque de conviction politique, une part de considération personnelle, ses ouvrages acquièrent en revanche, aux yeux de la postérité, qui n'a pas à prendre parti pour une cause plutôt que pour une autre, un intérêt particulier ; ils contribuent à répandre la lumière sur les événements accomplis en Angleterre sous le règne de George III, et révèlent une série de petits faits que l'histoire gagne à connaître. James Gillray, dont la vie avait été fort irrégulière, qui s'était même pen-

dant longtemps adonné à l'ivrognerie, mourut à Londres le 1er juin 1815; il était âgé de cinquante-huit ans.

Thomas Rowlandson, qui naquit à Londres un an avant Gillray, au mois de juillet 1756, peut prendre rang à côté de lui. Il ne suivit pas cependant tout à fait la même voie; la politique le préoccupe moins que son rival et les scènes de mœurs l'attirèrent davantage. Il excellait à grouper à côté les unes des autres un grand nombre de figures, à agencer une composition, à donner aux physionomies qu'il mettait en scène une expression naturelle et enjouée. Il se servait de la pointe comme du crayon ou de la plume, et ne se livrait à la gravure que parce qu'il craignait d'être trahi par un interprète, car il ne connaissait pas toutes les ressources dont dispose un graveur de profession. Son ambition était de dévoiler les ridicules de ses contemporains; le plus souvent il atteignit son but. A la fin de sa vie, Thomas Rowlandson dessina des vignettes destinées à trouver place dans les livres. Le volume illustré par lui qui eut le plus de succès, fut *le Docteur Syntax*, récit des aventures innombrables et grotesques d'un voyageur poursuivi par la mauvaise fortune. Les planches tracées à l'eau-forte et coloriées à la main, qui accompagnent le texte anglais ou le texte français, — car l'ouvrage eut un tel succès, qu'il fut traduit en notre langue à une époque où les relations entre les deux pays n'étaient pas encore ce qu'elles sont devenues depuis, — suffiraient à montrer le côté spirituel du talent de Rowlandson, la verve de son imagination et la franche gaieté de son crayon. Le docteur Syntax est certainement une des meilleures productions de l'artiste anglais. L'existence privée de Rowlandson fut triste et misérable; il dissipa au jeu à Paris une grande partie de son patrimoine. Quand ses ressources furent à peu près complètement épuisées, il revint à Londres, suivit les cours de l'Académie royale, et pendant quelque temps,

grâce à un travail incessant, rétablit à peu près la petite fortune qu'il avait engloutie autrefois; mais ses anciens penchants reprenant le dessus, il ne tarda pas à retomber dans le besoin. Devenu vieux et infirme, ses facultés s'étant affaiblies par le désordre de sa vie plus encore que par l'âge, il mourut dans la misère, le 22 avril 1827.

George Cruishank, qui s'exerça dans le même genre que les artistes précédents et qui vécut quelques années après eux, avait un père, Isaac, et un frère, Robert, caricaturistes comme lui. Pendant quelque temps il suivit à l'Académie royale l'atelier de Fuseli, mais il ne demeura pas longtemps sous la discipline d'un maître et ne tarda pas à se soustraire à l'enseignement officiel. Il débuta fort jeune dans la caricature. Il avait à peine vingt ans lorsqu'il fonda, avec un de ses amis nommé Earle, un journal satirique qui ne vécut que peu de temps. A quelques années de là, George Cruishank obtint plus de succès lorsqu'il s'associa au libraire Hone pour publier une revue comique intitulée : *A Slap at slop*, dans chaque numéro de laquelle il insérait un ou plusieurs dessins. La politique n'était pas le thème qu'il se plaisait à exploiter exclusivement, et quelques sujets moraux alternaient avec les critiques plus ou moins acerbes qu'il dirigeait contre les gens en vue. Un grand nombre de vignettes étaient encore inventées par G. Cruishank et ornaient les ouvrages que mettait au jour l'éditeur Hone, vignettes dans lesquelles transpirait facilement l'esprit caustique de leur auteur. En 1847, Cruishank publia huit planches contre l'ivrognerie, dans lesquelles il s'efforça de retracer les malheurs sans nombre, les crimes même qu'engendre ce vice honteux, et, dans les scènes de ce genre qu'il se plaisait à inventer à certaines époques de sa vie, il rentra dans la voie que lui avait tracée son illustre prédécesseur William Hogarth. Grâce à ces ouvrages très divers et accusant toujours

une imagination en éveil, on doit considérer George Cruishank comme le chef actuel de l'école comique et humoristique en Angleterre. Son influence est encore considérable sur les jeunes artistes qui, en s'inspirant de ses ouvrages, tentent de continuer le genre qu'il a puissamment contribué par ses exemples à mettre en faveur.

LA GRAVURE EN FRANCE

Les graveurs sur bois. — Les graveurs sur métal. — L'école de Fontainebleau. — Les portraitistes. — Nicolas Poussin et Jean Pesne. — Charles Le Brun et Gérard Audran. — L'école de Watteau. — Les graveurs de vignettes. — L'école de David.

Si l'on tenait à désigner d'une façon positive la première estampe gravée sur bois qui vit le jour en France, on courrait le risque de voir à un moment donné un échafaudage d'hypothèses péniblement élevé, détruit par un document exhumé de quelques archives ou de quelques bibliothèques non encore complètement explorées. Jamais, en somme, on ne sera en mesure de déterminer avec sûreté le moment exact où il vint à la pensée d'un homme de creuser le bois à l'aide d'un instrument tranchant pour y fixer l'image d'un être ou d'un objet, qui, soumis à l'action d'une presse, après avoir été préalablement couvert d'encre, devait ensuite être reporté sur une feuille de papier préparée à cet effet. Devant cette impossibilité matérielle, le parti le plus sage est de s'abstenir et de signaler les monuments les plus anciens de l'art du graveur que l'on connaît, sans affirmer qu'ils sont les premiers qui aient vu le jour. Sans doute cette image accompagnée d'un texte français, qui représente un chapelier du quinzième siècle rejetant les chaperons pour exposer aux yeux de ses clients de hauts bonnets, aurait quelque droit à être considérée comme le premier spécimen de la gravure sur bois en France. Cette

mode nouvelle introduite dans notre pays date du commencement du règne de Louis XI (1461), et la ballade jointe à cette représentation figurée ne s'oppose nullement à ce que l'estampe soit contemporaine de la réforme opérée dans le costume français. Serait-il, pour cela, prudent d'avancer que nous avons là le plus ancien spécimen de notre art national? Nous ne le pensons pas, et, parce qu'à la *Ballade des chapeaux* est jointe une gravure aux formes très archaïques et d'une antiquité non douteuse, nous serions bien audacieux si nous prétendions que jamais on ne découvrira une planche certainement antérieure à celle-ci.

Plusieurs estampes accompagnées d'une inscription ou d'une légende en français et conservées dans les collections publiques, pourraient d'ailleurs être considérées comme contemporaines de celle que nous venons de citer; elles n'éclaireraient pas davantage la question des origines. Dans les livres imprimés à la fin du quinzième siècle et datés pour la plupart, l'histoire trouvera plus à glaner que dans les feuilles volantes, et courra moins le risque de s'égarer. C'est là, en effet, que se rencontrent presque exclusivement les spécimens intéressants de la gravure française à ses débuts.

Les premiers livres ornés de gravures paraissent en France dans les vingt dernières années du quinzième siècle. Ils ne présentent pas tous le même intérêt. Le *Roman de Fierabras* (Lyon, 1480); *Bélial, ou la Consolation des pauvres pécheurs* (1484), et plusieurs autres ouvrages publiés à peu près au même moment et ornés comme eux d'estampes sur bois, ne sauraient être regardés comme offrant des monuments vraiment significatifs de l'art français. Avec ces livres, comme avec les images isolées accompagnées d'une légende en français qui parurent à la même époque ou antérieurement, le procédé est tellement grossier, le dessin tellement dénué de

caractère, que la tâche devient fort ardue lorsqu'on veut assigner sûrement le lieu et la date de leur naissance. N'était le texte français qui les accompagne, on serait bien souvent tenté de les confondre avec des œuvres nées en Flandre, et les rapports entre les Pays-Bas et la France étaient assez fréquents au quinzième siècle pour qu'il ne soit pas invraisemblable de dire que les deux écoles se firent quelques mutuels emprunts. En réalité, les publications d'Antoine Vérard, et parmi celles-ci la *Mer des Histoires*, imprimée par Jean Dupré en 1491, et les *Chroniques de France*, imprimées par Jean Morand en 1493, sont les premières dans lesquelles l'art commence à jouer un rôle important. Les tailles de la gravure sont encore un peu grossières, les ornements offrent plus d'un point de ressemblance avec les arabesques compliquées de nos monuments d'architecture au quinzième siècle; mais l'invention en est heureuse, la composition en est claire et dénote cette recherche de la vérité à laquelle les miniatures exécutées antérieurement nous ont habitués. La naïveté des expressions, la bonhomie des figures, exemptes de toute prétention, dissimulent pour ainsi dire les imperfections du dessin. La *Danse des morts*, imprimée pour la première fois en 1485 par les soins d'Antoine Vérard, et souvent réimprimée depuis, contient, plus encore peut-être que les ouvrages précédents, des planches dignes de l'attention non seulement des curieux, mais encore des artistes. Les personnages que la Mort appelle brutalement à elle reçoivent d'une façon particulière le lugubre messager; chaque personnage a sa physionomie individuelle bien déterminée, formellement exprimée. Celui qui inventa ces figures était, il n'en faut pas douter, un peintre de mérite, et celui qui les grava dans le bois commençait déjà à être bien maître de son outil et à le diriger savamment.

Du jour où nos compatriotes se furent accoutumés à trouver

dans les volumes de tout genre qui leur étaient offerts des estampes qui rendaient visibles pour les yeux des scènes historiques ou des récits romanesques, ils voulurent aussi que les livres d'heures destinés à leur édification fussent ornés d'images. Les anciens missels et les livres de prières décorés de miniatures ne leur suffisaient plus; l'invention de l'imprimerie avait créé un besoin de lecture inconnu précédemment. Un grand nombre d'artistes furent tout de suite employés par les éditeurs empressés de satisfaire les désirs nouveaux de leurs clients, et, si le nom de ces hommes de talent qui remplissaient de planches les livres d'heures répandus à profusion à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième ne sont pas connus, on peut au moins dresser avec facilité la liste des imprimeurs qui leur fournirent les moyens de se produire.

Philippe Pigouchet, qui fut un des imprimeurs qu'employèrent habituellement Simon Vostre, Pierre Regnault et Guillaume Eustache, publia sous son nom seul quelques livres d'heures à partir de l'année 1487. Les marges de ces missels sont couvertes d'ornements et de petits sujets différents de ceux que Simon Vostre emploie, et en tête de chaque office apparaît une grande planche d'un dessin un peu archaïque qui emprunte à sa naïveté même un certain charme. Le nom de Simon Vostre est le plus célèbre parmi les éditeurs de livres d'heures. Cette célébrité a sa raison d'être, car les éditions qui parurent accompagnées de sa marque sont supérieures à toutes celles de ses contemporains; elles virent le jour de 1488 à 1520. Il est fort probable que Simon Vostre ne fut pas imprimeur et qu'il fut seulement libraire. Outre le nom de Pigouchet qu'on lit sur les premiers livres publiés par Simon Vostre, on lit encore ceux de Wolfgang Hopyl et de Nicolas Higman sur des ouvrages postérieurs sortis de la même librairie. Quoi qu'il en soit, que Simon Vostre ait imprimé lui-même ou qu'il ait confié

ce soin à d'autres, il avait ses types à lui, ses planches en toute

Planche empruntée à la *Mer des Histoires*, imprimée par J. Dupré en 1491.

propriété, qui n'étaient pas introduites dans d'autres volumes

que dans ceux qu'il éditait. Dans les bordures qui encadrent les psaumes ou les oraisons apparaissent de petits sujets composés avec art et gravés avec habileté, une danse des morts, les accidents de la vie humaine et des scènes de l'Apocalypse. Les grandes planches qui précèdent chaque office sont dessinées avec un très réel talent; des artistes de valeur les ont composées, des graveurs exercés les ont taillées. On est déjà loin du temps où la silhouette des personnages tracée grossièrement suffisait; ici chaque figure a une expression propre et est modelée avec une adresse inconnue aux débutants et aux ouvriers. C'est bien à des artistes que s'adressait Simon Vostre, artistes de talent qui s'inspiraient de leurs prédécesseurs les miniaturistes et qui s'efforçaient peu à peu de les remplacer. Antoine Vérard agit de la même façon : après avoir publié un grand nombre de romans de chevalerie, de chroniques et de mystères, dans lesquels il introduisait çà et là quelques planches, il mit au jour des livres d'heures qui ne le cèdent guère aux ouvrages analogues publiés par Simon Vostre; ils sont également ornés de grandes figures, et des bordures très ornementées accompagnent chaque page du livre. Il est bien difficile de noter les différences qui existent entre les publications sorties de ces deux maisons; mais on peut, pensons-nous, avancer que ce ne furent pas généralement les mêmes graveurs qui furent employés par Simon Vostre et par A. Vérard : les planches qui accompagnent les livres publiés par Vérard sont gravées d'une façon plus sommaire que celles de Simon Vostre; le modelé est poussé moins loin, et les fonds noirs destinés à simuler les fonds d'or des miniatures se rencontrent moins fréquemment.

En tête d'un livre d'heures à l'usage de Rome, imprimé par Jean Dupré en 1488, se trouve le passage suivant, qui a, pour le sujet que nous traitons ici, la valeur d'un document ori-

ginal : « C'est le répertoire des histoires et figures de la Bible tant du Vieil Testament que du Nouveau contenues dedans les vignettes de ces présentes heures imprimées *en cuivre*, en chacune desquelles vignettes sont contenues deux figures du Vieil Testament signifiant vraye histoire du Nouveau. » Ces petits sujets qui entouraient chaque page étaient donc — on en trouve la preuve dans le passage que nous venons de citer — gravés sur le métal et non sur le bois, et les artistes qui les exécutaient usaient d'un procédé qui a été abandonné depuis. Jusqu'à ce que l'on ait eu connaissance de ce document, on avait quelque peine à s'expliquer comment avaient pu résister à un tirage considérable des planches de bois faciles à se détériorer, comment certains traits d'une grande finesse apparaissaient encore lorsque ces mêmes planches avaient été utilisées dans plusieurs éditions successives. Aujourd'hui que l'on sait qu'à la fin du quinzième siècle les estampes destinées à être imprimées typographiquement étaient indistinctement gravées dans le métal ou dans le bois, toute cause d'étonnement a cessé, et lorsque l'on constate qu'après un très fréquent tirage une gravure de cette époque n'a subi aucune détérioration, on peut en conclure avec de grandes probabilités qu'elle a été gravée en relief sur le cuivre.

Thielman Kerver, dont le nom se lit au bas du titre d'un assez grand nombre de livres d'heures, n'employa pas des artistes de haute valeur. Dans les volumes sortis de son officine, les figures, fort inférieures aux ornements qui les avoisinent, paraissent avoir été copiées sur les estampes analogues publiées à la même époque par Simon Vostre et Antoine Vérard.

Gilles et Germain Hardouin ne se montrèrent pas beaucoup plus experts que Kerver, et les livres accompagnés de leur nom ou de leur marque sont très inférieurs aux publications

analogues dont nous avons parlé plus haut. Il en est de même de Guillaume Eustache, de Guillaume Godard et de François Regnault, qui continuèrent jusqu'au milieu du seizième siècle à mettre au jour des heures gothiques en s'inspirant des ouvrages publiés antérieurement ; mais, quelques efforts que fissent ces éditeurs pour se maintenir au niveau de leurs prédécesseurs, ils n'y réussirent pas, et l'usage des livres d'heures imprimés en caractères gothiques et ornés d'images cessa au milieu du seizième siècle. Un grand nombre d'exemplaires de ces missels étaient enluminés, et le travail de la gravure disparaissait quelquefois totalement sous la gouache qui le recouvrait. Les miniaturistes, dépossédés de leurs moyens d'existence, voulurent lutter aussi longtemps que possible contre la concurrence terrible que leur faisait l'imprimerie; ils ne tardèrent pas à succomber, et un art qui avait été si florissant en France pendant tout le moyen âge fut complètement abandonné le jour où l'imprimerie s'établit définitivement dans notre pays.

Au commencement du seizième siècle, une renaissance s'opère dans la gravure comme dans les autres arts. Jusqu'à présent nous avons signalé des ouvrages exécutés, pour la plupart, avec un talent véritable, mais rappelant encore les manuscrits ornés de miniatures qui les avaient immédiatement précédés. Désormais la gravure typographique devient indépendante, et ses produits se font remarquer par une originalité véritable. Dans aucun pays plus qu'en France, l'art ne subit une transformation radicale, et du règne de François I[er] date une ère nouvelle pour l'école française. Les sculpteurs Jean Goujon et Germain Pilon, les architectes Bullant, Philibert Delorme et Pierre Lescot, les peintres Jean Cousin et les Clouet, s'associent pour en prendre la direction. Guidés par ces maîtres, les graveurs sur bois acquièrent, dans leur sphère plus modeste, une habileté au moins égale à celle de leurs

voisins. Ils taillent le bois avec autant de légèreté et de finesse, et, ayant sous les yeux des modèles excellents, ils parviennent à les copier très fidèlement. Le plus fécond de ces graveurs français est connu sous le nom du *Petit Bernard*. Jamais il n'a signé ses planches, de sorte que si l'on n'avait point trouvé dans une édition de la Bible, datée de 1680, la mention suivante : « Les figures que nous te donnons icy sortent de la main d'un excellent ouvrier, connu en son temps sous le nom de Salomon Bernard, dit autrement *le Petit Bernard*, et ont toujours été fort estimés de ceux qui se connaissent en cette sorte d'ouvrage », on ignorerait encore quel était cet artiste qui grava au seizième siècle une infinité de planches où la délicatesse du travail le dispute à la finesse du dessin. Ces petites compositions sont animées de mille personnages campés avec aisance, agissant facilement et dessinés avec élégance. L'art français y accuse nettement ses caractères distinctifs, l'esprit et la prestesse dans l'exécution.

La vogue singulière qu'obtinrent les estampes du *Petit Bernard* ne tarda pas à faire naître chez d'autres artistes le désir de s'exercer à leur tour dans un genre qui avait rapporté honneur et profit à celui qui le premier s'y était adonné. Les éditeurs voulurent également tirer quelque avantage du mode nouveau mis en faveur par les productions du *Petit Bernard ;* ils commandèrent aux artistes qui suivaient la même voie que le maître des marques pour distinguer les livres qu'ils publiaient, des fleurons, des culs-de-lampe, des lettres initiales, menus ouvrages dans lesquels on découvre facilement un mérite exceptionnel, et qui suffisent à prouver que l'art s'introduisait partout, et n'avait besoin pour se produire, ni de grands espaces, ni d'encouragements officiels. Malheureusement l'embarras est grand lorsqu'il s'agit de classer les estampes publiées à cette époque. Aucune de ces planches

n'est signée, et si quelque nom a échappé à l'oubli, encore est-on fort empêché le jour où l'on veut désigner sûrement les œuvres au bas desquelles ce nom peut être appliqué. On ne connaît en aucune façon l'artiste fort habile qui a dessiné et

Planche empruntée à l'*Amour de Cupido et Psiché*. Paris, J. de Marnef, 1546.

gravé les estampes renfermées dans deux petits ouvrages qui peuvent être considérés comme fournissant les spécimens les plus accomplis de la gravure sur bois en France au seizième siècle, les *Figures de l'Apocalypse* (Paris, Estienne Groulleau, 1547) et l'*Amour de Cupido et Psiché, mère de volupté* (Paris, Jeanne de Marnef, veuve de Denis Janot, 1546). La traduction française du *Songe de Poliphile* (Paris, 1546)

contient également des planches en grand nombre du style le plus élégant, du dessin le plus distingué; elles reproduisent, accommodées au goût français, les estampes de l'artiste italien qui orna l'édition originale du même ouvrage publiée à Venise par les Aldes en 1499. Mais, après avoir longuement disserté sur le nom probable de l'auteur des dessins et des

Estampe empruntée au *Songe de Poliphile*. Paris, 1546.

gravures de ce livre, on n'a pas encore élucidé la question d'une façon suffisante, et aucune des conjectures mises en avant ne nous paraît être assez vraisemblable, assez sérieusement appuyée de preuves, pour que nous jugions à propos de les rapporter ici.

Geoffroy Tory, de Bourges, à qui M. Auguste Bernard a consacré une monographie très complète, suivie d'un catalogue des ouvrages qui lui sont attribués, fut à la tête d'une école

de graveurs qu'il dirigea pendant de longues années, et toutes les planches sorties de son atelier se reconnaissent à une double croix qui en est, pour employer une expression vulgaire, la marque de fabrique. Le maître travaillait lui-même; le plus souvent il n'employa pas d'autre signe que celui qui était commun à tout l'atelier, et il est impossible de reconnaître sa main dans un certain nombre de planches sur lesquelles apparaît seule la croix de Lorraine. En prenant pour base les *Heures de la Vierge*, publiées pour la première fois en 1524 par Simon de Colines et signées en toutes lettres par Geoffroy Tory, ou le *Champfleury*, ouvrage dont le texte et les gravures sont dus au même artiste, on a grande chance de ne pas faire fausse route. Le dessin des figures et des ornements introduits dans ces livres précieux accuse un maître au courant de toutes les ressources de l'art; le bois, coupé avec timidité, est toujours entamé en suivant le sens de la forme; mille petites tailles interrompues, en indiquant une connaissance imparfaite du maniement de l'échoppe, témoignent en même temps de la volonté formelle du graveur de ne point s'écarter des contours tracés; le goût des arabesques est puisé aux sources les plus pures, et se ressent d'une étude de l'art antique, qui, pour la première fois, apparaît dans les estampes de l'école française. Enfin les figures élancées et sveltes qui se meuvent dans les compositions de Geoffroy Tory annoncent un amour de l'élégance qui fut quelquefois en France poussé jusqu'à l'exagération, mais qui, dans les planches qui nous occupent ici, n'offre rien de choquant ni d'excessif. En procédant par analogie, sans interroger d'autres planches que celles qui portent la croix de Lorraine souvent dissimulée habilement, on peut attribuer avec sécurité à Geoffroy Tory l'*Entrée de Henri II à Paris en* 1549. *L'Ancienne et la nouvelle Alliance*, pièce allégorique dont le dessin rappelle la

manière de Jean Cousin, et *François Ier écoutant la lecture que Machault lui fait de sa traduction de Diodore de Sicile.* Ces estampes, les seules que nous n'hésitions pas à regarder comme étant dues au burin de Geoffroy Tory, suffisent à

Geoffroy Tory. — Portrait de Henri II. Planche empruntée à l'*Entrée du Roi à Paris* en 1549.

expliquer la réputation dont jouit l'artiste de Bourges. Elles fournissent en outre la preuve certaine que le jour où la gravure en relief renonça à rappeler les miniatures qu'elle venait d'être appelée à remplacer, elle trouva promptement en France des artistes de haute valeur qui lui tracèrent sur-le-champ la voie qu'elle devait suivre désormais.

Après Geoffroy Tory et les graveurs anonymes assez nom-

breux qui, vivant à ses côtés, travaillant sous ses yeux, parvinrent à rappeler sa manière et à mettre à profit les enseignements qu'ils avaient reçus de lui, la gravure en bois alla en déclinant, et tendit à disparaître pour un temps assez long. Olivier Codoré, auteur des planches qui accompagnent l'*Entrée de Charles IX à Paris le* 6 *mars* 1572, mit de la lourdeur dans l'exécution de ses planches, et, malgré la précision de son dessin et le soin qu'il apportait à son travail, il semble avoir donné le signal de la décadence ; toutes ses tailles ont une valeur égale, et cette délicatesse de travail qui était un des mérites principaux de Geoffroy Tory a disparu ici : le métier a remplacé l'art, et l'ouvrier habile tient la place de l'artiste.

Au moment où Olivier Codoré mettait au jour le livre qui vient de nous occuper, deux artistes dont l'existence n'a laissé aucune trace, mais dont les œuvres ont été fort répandues, Perrissin et Tortorel, rappelèrent les tristes épisodes du règne de Charles IX. Leurs ouvrages eurent un grand succès, dû aux sujets représentés plutôt qu'au talent déployé par ces artistes. Les éditions se succédèrent en France, en Allemagne, en Italie et en Hollande, avec une rapidité surprenante, et l'on est assez embarrassé lorsque l'on cherche à établir quelle est la première édition de ce recueil, qui parut précédé d'un titre et d'un avis au lecteur. Aucun des nombreux exemplaires de ce précieux volume qui nous ont passé sous les yeux n'est absolument semblable ; tous contiennent des estampes accompagnées de légendes imprimées avec des caractères différents. Dans celui-ci, certaines planches sont gravées sur métal, tandis que dans celui-là les mêmes sujets sont gravés sur bois. Ici le texte français est fin et de dimension restreinte ; là, au contraire, il est imprimé en petites capitales ; ailleurs, nous rencontrons les mêmes planches sur bois ou sur métal, accompagnées d'inscriptions en langue étrangère, et, après avoir

comparé entre elles nombre de planches, nous proposons timidement l'opinion suivante : les estampes qui forment ce recueil, qu'elles soient gravées sur bois ou sur métal, lorsqu'elles sont accompagnées d'un texte français en petites capitales, seraient les premières qui virent le jour. Il faudrait alors admettre que Perrissin et Tortorel, dont les signatures ou les monogrammes apparaissent indistinctement sur les planches en question, n'étaient pas des graveurs, mais bien des dessinateurs confiant à des interprètes assez peu expérimentés le soin de répandre à profusion leurs ouvrages, qui offraient un intérêt politique capital. En enlevant à ces artistes le titre de graveur qu'on leur donne généralement, nous ne privons pas l'histoire de la gravure de noms bien illustres, et nous croyons ainsi donner une explication admissible des états si divers et si variés de cette collection précieuse, avant tout, au point de vue de l'histoire.

Au bas d'un certain nombre d'estampes pieuses ou païennes qui virent le jour en France au seizième siècle, on trouve le nom d'éditeurs peu connus qui, probablement, tinrent eux-mêmes l'échoppe. Plusieurs monogrammes gravés dans la planche même, et se rapportant parfaitement au nom de l'éditeur inscrit dans la marge, donnent à cette supposition quelque vraisemblance. Parmi ces éditeurs, graveurs peut-être, nous citerons Jean Leclerc, Denis de Mathonière, Marin Bonnemer, Germain Hoyau, Nicolas Prévost et François de Gourmond, qui publièrent des scènes bibliques ou des sujets mythologiques encadrés, à l'instar des tapisseries, dans de grandes bordures ornementées d'un goût souvent fort remarquable. Le dessin de ces grandes images, qui n'est pas sans valeur, rappelle les compositions de Jean Cousin et de toute l'école française de cette époque: figures élancées et sveltes, compositions un peu compliquées et surchargées, architectures dans

lesquelles les ruines occupent une large place; mais la gravure, souvent grossière, rend d'une façon imparfaite les inventions qu'elle se charge de transmettre au public, et s'oppose à ce que l'on puisse attribuer à des artistes de valeur ces images intéressantes qui paraissent en France jusqu'à la fin du seizième siècle.

Avec ces planches, qui sont dignes de l'attention de l'historien plutôt que de la sollicitude de l'artiste, se termine pour un espace assez long la série des estampes sur bois parues en France. Pendant tout le dix-septième siècle, cette branche de l'art est négligée et abandonnée, et les éditeurs lui préfèrent la gravure sur métal. Dans le siècle suivant, les travaux de Jean-Baptiste-Michel Papillon, l'historien un peu diffus et très naïf de la gravure sur bois, n'eurent même aucune influence sérieuse; sa pratique lourde et monotone, les dessins médiocrement spirituels qu'il reproduisait ou qu'il inventait, étaient incapables de détourner l'attention de toute cette pléiade de graveurs sur cuivre qui dessinaient ou gravaient avec une grâce charmante et avec une facilité sans précédent les petites vignettes destinées à orner les livres, les fleurons et les culs-de-lampe qui commençaient ou qui terminaient les chapitres. Il eût fallu un artiste d'un plus grand talent pour lutter victorieusement contre une concurrence aussi redoutable: la fécondité ne suffit pas, et les efforts de Papillon pour remettre en honneur un art abandonné demeurèrent sans effet. Il était réservé à notre temps de rendre à la gravure sur bois sa vogue d'autrefois. De grandes publications ont été entreprises de nos jours et ont prospéré au delà de toute espérance, grâce au dévouement intelligent de ceux qui les dirigeaient; des éditeurs, timides d'abord, bientôt attirés par le succès de ceux qui avaient osé, les premiers, user d'un procédé tombé en discrédit, firent appel aux dessinateurs les plus expérimentés; ceux-ci

formèrent des graveurs qu'ils guidèrent et surveillèrent de près ; le procédé lui-même fut perfectionné ; les imprimeurs apprirent à tirer soigneusement les estampes insérées dans le texte. Grâce à ces efforts mutuels, le rôle des graveurs sur bois acquit promptement une véritable importance, et le goût de ce genre de gravure se répandit de nouveau. Cet art, si longtemps délaissé, fleurit plus que jamais, et personne aujourd'hui ne conteste à notre pays une part importante dans cette révolution qui, commencée vers 1830, n'a cessé de s'accentuer et qui, actuellement, a donné aux publications de tout genre un attrait inconnu autrefois.

Gravure sur métal. — Pour la gravure sur métal, comme pour la gravure sur bois, c'est dans les livres imprimés qu'il faut aller chercher les premiers spécimens de cet art en France ; quelques-uns d'entre eux contiennent des estampes intéressantes pour l'historien et méritent d'être signalés. L'ouvrage de Breydenbach, intitulé : *Des sainctes pérégrinations de Jérusalem et des lieux circonvoisins* (Lyon, Michel Topie de Pymont et Jacques Heremberck, 1488), est du nombre de ceux qui apportent à la question des origines quelque clarté ; les estampes qu'il contient reproduisent sur métal des planches sur bois publiées à Mayence deux ans auparavant, et l'on y voit les panoramas de Venise, de Parenzo, de Corfou, de Modon, de Candie, de Rhodes, et une vue générale de la Terre sainte et des lieux circonvoisins. La gravure en est fort peu avancée, mais le dessin de l'architecture est étudié avec quelque soin, et c'est pour cela que le graveur de 1488 — c'est ainsi que l'on désigne l'auteur inconnu de ces gravures — mérite d'être mentionné dans un travail d'ensemble sur la gravure française. Noël Garnier semblerait avoir vécu presque au même moment que le graveur de 1488, si l'on avait seulement

égard à l'imperfection de son travail; mais son nom ou son monogramme se trouvant au bas de copies de certains ouvrages d'Albert Dürer, de George Pencz et d'Hans Sebald Beham, on est amené à attribuer les causes de cette maladresse dans l'exécution à l'incapacité de l'artiste et non à l'enfance de l'art. Quelques-unes des estampes que Noël Garnier copia portent la date de 1540 : à cette époque, on n'en était plus aux éléments; des maîtres excellents, dans tous les pays, avaient ouvert la voie, et les incapables n'avaient plus d'excuse.

Le premier graveur sur métal qui puisse prétendre, en France, au titre de maître est Jean Duvet. Né à Langres en 1485, il exerça la profession d'orfèvre, et fit, en 1524, pour la cathédrale de sa ville natale, un reliquaire. En même temps qu'il ciselait les métaux, il tenait le burin, et l'*Annonciation* qu'il a gravée porte la date de 1520. L'influence des écoles italiennes sur le talent de J. Duvet fut grande. Quitta-t-il son pays quelque temps pour aller faire au delà des Alpes le pèlerinage que tout artiste amoureux de son art rêve d'accomplir, ou bien les estampes des maîtres italiens qui lui tombèrent sous les yeux suffirent-elles à lui inspirer ce goût relevé et cette aspiration vers les belles choses que le séjour exclusif de Langres était incapable de développer? Nous ne saurions le dire; mais, dans les planches qui composent l'œuvre de J. Duvet, où l'individualité apparaît de la façon la plus évidente, on peut encore constater comme une réminiscence des maîtres qui vivaient aux environs de Padoue. Plus qu'aucun autre de ces maîtres, Andrea Mantegna paraît avoir eu les sympathies de Duvet, et cette direction se fait particulièrement sentir dans la plus belle planche de l'artiste, le *Martyre de saint Sébastien;* les formes puissantes du saint, le sentiment élevé de la tête, rappellent certaines figures analogues que le grand artiste padouan avait lui-même gravées dans le métal.

A plusieurs reprises, Jean Duvet fut chargé par la municipalité de Langres, concurremment avec quelques-uns de ses compatriotes, de présider aux décorations et aux arcs de triomphe élevés à l'occasion de l'entrée de François Ier dans cette ville. Son talent comme ciseleur lui valut la commande des pièces d'orfèvrerie qui devaient être offertes à la reine Éléonore et à ses enfants en 1533, et son expérience comme dessinateur le désigna à l'attention des édiles de sa ville natale lorsqu'ils voulurent faire au souverain qui venait les visiter une réception digne de lui. Le nom de Duvet, inscrit souvent sur les registres officiels de la ville de Langres, témoigne de la situation importante que son talent lui avait créée dans sa patrie; les estampes qu'il signa contribuèrent certainement pour une part à augmenter son crédit. C'est à Langres que parut en 1561 l'*Apocalypse*. Jean Duvet avait, à cette époque, soixante-seize ans. Il est permis de supposer que ces planches ont été gravées dans les années qui précédèrent cette date; elles sont exécutées en dehors de toute préoccupation étrangère, et, de même que les *Amours de Henri II*, que nous serions tenté de regarder comme ayant vu le jour au même moment, elles appartiennent à une époque de la longue carrière de Jean Duvet où les réminiscences que nous avons constatées plus haut semblent avoir à peu près complètement disparu. Ces compositions sont confuses et très compliquées; le travail du burin est d'une regrettable uniformité; les moindres accessoires sont exécutés avec la même intensité que les figures les plus importantes, et cette égalité dans les travaux, qui n'a pas lieu de surprendre chez un artiste plus habitué à ciseler des pièces d'orfèvrerie qu'à graver des estampes, en divisant l'intérêt, enlève aux objets principaux l'importance légitime qu'ils doivent avoir, et empêche l'œil de saisir tout de suite le sujet que l'auteur a entendu traiter.

Deux artistes qui signaient leurs planches de monogrammes formés d'un double C et d'un J et d'un G enlacés vivaient à Lyon à peu près à l'époque où florissait à Langres Jean Duvet. A travers ces initiales on devina les noms de Claude Corneille et de Jean de Gourmont. Guidés sans doute par les œuvres exécutées sur bois par cette série nombreuse d'artistes qui travaillaient dans la même ville pendant le seizième siècle, ils déployèrent sur le cuivre une habileté égale à celle que leurs contemporains témoignaient en usant d'un autre procédé. Leur manière rappelle un peu celle des orfèvres : ils recouvrent toutes leurs planches de tailles uniformes, et c'est à peine s'ils emploient des travaux plus ou moins serrés pour indiquer les parties que frappe inégalement la lumière; la science du clair-obscur semble leur être totalement inconnue, et leur ambition ne va pas encore au delà du strict nécessaire. Les petites compositions leur plaisent particulièrement; une, deux ou trois figures au plus, disposées un peu au hasard dans une architecture en construction ou en ruine, suffisent à leur imagination peu exigeante. Des portiques inachevés ou des rotondes percées à jour encadrent ces figures, et l'exécution matérielle ne permet pas de douter que ces artistes pratiquaient habituellement la ciselure. Les ouvrages fort rares qu'ils ont laissés sont recherchés avec ardeur par les curieux, qui reconnaissent aux gravures de Claude Corneille et de Jean de Gourmont une saveur locale qui ne se retrouve nulle part ailleurs dans notre pays.

Un des plus grands artistes de la Renaissance, celui que citent, comme le plus ancien peintre français, la plupart des historiens modernes, Jean Cousin, ne dédaigna pas de manier la pointe. Non content de fournir aux graveurs sur bois les dessins excellents qui accompagnent et qui expliquent son *Traité de perspective* et son *Livre de portraiture*, il voulut se

rendre lui-même un compte exact des difficultés que présentait un art qui, arrivé déjà, dans les autres contrées, presque à son point le plus élevé, ne s'était pas encore révélé en France tout entier. Nous connaissons trois planches qui portent le nom de Jean Cousin et que nous n'hésitons pas à regarder comme ayant été gravées par lui : *Saint Paul frappé sur le chemin de Damas*, l'*Annonciation* et la *Mise au tombeau*. Gravées d'une pointe ferme et savante, elles suffiraient, si l'on n'avait d'autres moyens d'information, à donner du talent de Jean Cousin une opinion favorable. Elles se distinguent des autres compositions exécutées à la même époque par une invention facile et par une élégance dans les formes que tous les ouvrages du maître senonais possèdent d'ordinaire: l'expression des figures est soigneusement étudiée, et chaque physionomie indique clairement ce que l'artiste a entendu lui faire dire; dans les fonds, des monuments en ruine recouverts de mousses ou des obélisques rappellent la tendance du moment à demander à l'antiquité des inspirations.

Les estampes gravées par les artistes habiles que nous venons de nommer eurent une influence salutaire sur l'art lui-même; elles avaient fixé l'attention, avaient d'une façon éloquente montré ce qu'il était possible d'obtenir d'un procédé encore nouveau, et avaient été accueillies avec faveur, grâce au savoir dont leurs auteurs avaient donné la preuve. Il n'en fallut pas davantage pour que la gravure s'établît dans notre pays d'une façon définitive. Dans la seconde moitié du seizième siècle, les artistes qui manient la pointe et le burin sont nombreux, et l'école fut fondée le jour où un artiste de talent signa une estampe.

Pierre Woeriot, artiste lorrain, se souvint, dans les scènes qu'il exécuta d'après ses propres dessins, de son prédécesseur Jean Duvet; lui aussi, il surchargea ses planches de travaux,

et laissa voir par là qu'il s'était exercé dans l'orfèvrerie avant de devenir graveur de profession. Ses portraits forment la meilleure part de son œuvre; le dessin n'en est pas toujours bien correct, mais lorsque son modèle est bon, il le rend avec exactitude et parvient à intéresser. Notons, parmi les portraits qui méritent de fixer l'attention, ceux de *Louise Labbé*, de *François de Serocourt*, d'*Antoine Le Pois* et du graveur lui-même. Sans révéler une aptitude bien particulière à saisir la physionomie, ils possèdent certaines qualités de sincérité qui expliquent jusqu'à un certain point l'estime que leur accordent les amateurs.

Niccolò della Casa et Nicolas Beatrizet, compatriotes et contemporains de Woeriot passèrent en Italie la plus grande partie de leur existence, et n'ont que des droits contestables à être rangés parmi les artistes de l'école française. Leurs estampes rappellent beaucoup plus la manière habituelle aux artistes de Mantoue que le travail des graveurs français qui les précédèrent; elles ne dénotent pas d'ailleurs une intelligence si élevée de l'art, qu'il y ait grand intérêt à les revendiquer comme nôtres: l'influence des successeurs de Michel-Ange les domina, et, comme tous les élèves attardés de ce grand maître, ils imitèrent les côtés exagérés de son talent plutôt que la beauté réelle et le style élevé de ses ouvrages. Leur burin lourd et pesant n'offre qu'un charme bien médiocre, et dans l'œuvre de ces deux artistes, on est embarrassé lorsqu'il s'agit de désigner telle ou telle planche particulièrement digne de fixer l'attention. Le portrait de Henri II gravé par Niccolò della Casa doit à l'armure damasquinée qui recouvre le corps du souverain, plutôt qu'à la vérité de la physionomie, le prix élevé qu'il atteint dans les ventes, et il est permis de penser que, si cette estampe était moins rare, elle serait recherchée avec beaucoup moins d'ardeur.

Un autre artiste français fixé également en Italie, Étienne Dupérac, paraît avoir conservé des procédés en honneur dans son pays natal un médiocre souvenir. Une fois établi à Rome, il grava les sites pittoresques ou les monuments qui se rencontraient à chaque pas dans sa patrie d'adoption. Sa pointe est monotone, sa manière est sèche, mais son dessin reproduit fidèlement ce qu'il retrace, et, si l'art n'a que peu de chose à voir dans les productions de Dupérac, l'archéologie doit au graveur quelque reconnaissance. Plusieurs monuments de Rome, aujourd'hui disparus, seraient totalement ignorés, si notre compatriote n'en avait conservé le souvenir dans son ouvrage intitulé : *I Vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in perspettiva con ogni diligentia da Stephano Du Perac, Parisino, all' ill^{mo} et eccell^{mo} sig. il sig. Giacomo Buoncompagni governator generale di Santa Chiesa*, *in Roma*, 1575.

On vient de le voir par ce qui précède, Paris n'était pas encore au seizième siècle, comme il le devint plus tard, un centre unique vers lequel tendaient tous les artistes. Chaque ville de province avait, pour ainsi dire, une école de gravure, et était jusqu'à un certain point en droit de revendiquer une place dans l'histoire générale de la gravure. Orléans peut à juste titre s'enorgueillir d'avoir donné le jour à Étienne Delaune, l'un des plus féconds et des plus habiles graveurs de la Renaissance française. Il affectionnait particulièrement les sujets de petite dimension. Deux ou trois fois cependant pendant sa longue carrière il en exécuta d'assez grands, mais ce fut uniquement lorsqu'il reproduisit des dessins de Jean Cousin. Son burin minutieux s'accommodait moins bien de ce genre de travaux que des compositions où le fini de l'exécution était particulièrement nécessaire. Lorsqu'il puisait en lui-même ses modèles, ou bien lorsqu'il gravait des dessins de son fils, il

savait faire entrer dans des espaces très restreints des scènes où agissaient de nombreux personnages, et, en dépit de l'exiguïté du cadre, il donnait à son travail une telle netteté, que chaque personnage était dessiné avec autant de précision que s'il avait eu des proportions plus considérables. Le travail de son burin consistait à tracer un contour général indiquant les formes extérieures, puis il obtenait le modelé à l'aide de petits points rarement rehaussés de quelques tailles. Des ornements de toute nature, d'élégantes arabesques, des pièces d'orfèvrerie, des miroirs à main, et deux estampes fort difficiles à rencontrer, représentant l'intérieur d'un atelier d'orfèvre, complètent l'œuvre du graveur orléanais et contribuent pour une bonne part à lui concilier les sympathies des gens de goût.

C'est également à Orléans que naquirent et que travaillèrent Jean Chartier et Pierre Vallet. Le premier exécuta au burin avec une certaine rudesse une dizaine d'estampes représentant des figures allégoriques d'une élégance un peu exagérée, la *Force*, l'*Abondance*, la *Justice*, etc. Le second témoigna d'un savoir plus grand et d'un goût meilleur. C'est à lui que l'on doit la gravure du *Plan de Paris* dressé par François Quesnel, œuvre doublement précieuse qui nous a conservé le souvenir exact de la capitale au temps de Louis XIII, et qui dénote chez son auteur une expérience du métier rare à toutes les époques. Deux portraits par P. Vallet, le sien propre d'abord, puis celui du botaniste Jean Robin, attestent une sérieuse entente de la physionomie, et les estampes qui ornent le roman de *Théagène et Chariclée*, également exécutées par Pierre Vallet, montrent que le graveur du *Plan de Paris* de Quesnel était plus qu'un habile topographe et traitait avec la même adresse les sujets les plus divers.

Joseph Boillot avait vu le jour dans la même ville que Jean

Duvet ; il était né à Langres. On connaît de lui deux ouvrages gravés dans des manières assez différentes. Son livre des *Termes* est inférieur à l'autre ; la gravure y est pesante, les planches sont surchargées de travaux inutiles qui nuisent au dessin. Dans son traité sur *l'Art militaire* (1598), au contraire, il se servit de la pointe et témoigna d'une science de dessinateur qui n'apparaît pas aussi complètement dans ses travaux au burin.

A Chartres, Pierre Sablon, né en 1584, grava à l'eau-forte avec adresse son propre portrait et inscrivit au bas les vers suivants, qui sont peut-être bien de sa façon :

Me contemplant un jour en deux diverses glaces,
Je veis le mien profil despeinct naïvement,
Lors je délibéré en moy soudainement
De graver ce pourtraict dont vous voyez les traces.

A Bourges, Jean Bouchier, un très habile artiste trop peu connu, mais dont les estampes accusent un véritable talent, grava six planches qui semblent inspirées par l'école de Parme, tant on y trouve d'élégance et de grâce. Le meilleur ouvrage de cet artiste représente *la Vierge debout, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus qui veut l'embrasser ;* le dessin en est soigné et précis, et la gravure d'une excessive finesse. Parmi les artistes nés en France au seizième siècle et travaillant loin de Paris, Jean Bouchier mérite d'occuper une des meilleures places.

Si l'on tenait à pousser plus loin cette étude sur la gravure française en province pendant le seizième siècle, on n'aurait pas grand'peine à rencontrer des artistes dont le nom mériterait d'être cité, et dont les œuvres seraient propres à indiquer les tendances des artistes vivants en dehors de la capitale ; mais il n'y aurait pas un intérêt sérieux à localiser ainsi notre récit et à sacrifier l'histoire générale à l'histoire de telle

ou telle province, que chacun peut étudier à loisir dans des monographies spéciales.

Les artistes qui vivaient d'ailleurs à Paris à la même époque ne montraient pas une bien grande supériorité sur leurs confrères de province; quelques-uns d'entre eux méritent cependant d'être nommés. Pierre Biard, dont la pointe était pittoresque, mit au jour une nombreuse série d'estampes de son invention; son dessin est fort imparfait et son goût peu relevé; on ne saurait se laisser prendre à cette facilité d'exécution qui ne tient en aucune façon lieu de talent. Lorsqu'il reproduisit certaines compositions dues à des maîtres, un *Esclave*, d'après Michel-Ange, ou *Vénus, jalouse de Psyché, excitant l'Amour à venger son injure*, il fit trop bon marché du dessin qu'il avait sous les yeux, et, malgré le charme de sa pointe, il ne saurait trouver grâce auprès des juges les plus indulgents. Maintenu dans la bonne voie par les modèles qu'il avait choisis, Pierre Biard ne commit pas dans ces ouvrages des incorrections aussi grossières que dans les planches dont il était l'inventeur, mais il ne parvint pas à faire passer sur le cuivre la majesté ou l'élégance des originaux dont il se faisait l'interprète.

Dans quelques planches qui accompagnent le *Ballet comique de la Royne faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et de Mademoyselle de Vaudemont* (Paris, 1582, in-4°), Jacques Patin fit preuve d'une certaine adresse à manier la pointe. Les figures un peu grandes ne lui conviennent pas; mais lorsqu'il ne s'agit que de tracer sous forme de croquis les petits personnages qui prirent part à cette mascarade semi-officielle, il s'en tire à son honneur et s'acquitte de sa tâche à la satisfaction de tous.

Au moment où s'exercent dans les différentes provinces de France les artistes qui viennent de nous occuper, un certain

nombre de graveurs qui ont vu le jour en France, mais auxquels ne suffisent pas les peintures exécutées à côté d'eux, quittent leur pays natal. Soit incapacité, soit parti pris, ils ne reproduisent presque jamais des compositions inventées par eux-mêmes; ils se contentent d'être graveurs, sans prétendre à montrer leur savoir comme peintres, et vont tantôt en Flandre, tantôt en Italie chercher des modèles.

Charles Mallery, Pierre Firens et Jean-Baptiste Barbé demandèrent aux Wierix, établis à Anvers, leurs inspirations, et s'appliquèrent à imiter la manière un peu mesquine de ces artistes. Ce sont les sujets pieux qui les occupent presque exclusivement, et leurs planches n'ont pas, aux yeux des gens de goût, une valeur beaucoup plus grande que les images de piété que l'on publie de nos jours. Lorsque, directement aux prises avec la figure humaine, ils tentent de graver quelques portraits, ils se montrent plus habiles. Comme leurs maîtres, les Wierix, ils rendent quelquefois avec un rare bonheur les physionomies des personnages qui posent devant eux, et cette partie de leur œuvre, mais cette partie seulement, mérite d'être étudiée. Philippe Thomassin, Valérien Regnart, et quelques autres graveurs français du même temps, allèrent chercher en Italie ce que les artistes que nous venons de nommer demandaient aux Flandres; mais, au lieu d'interroger les œuvres excellentes que Marc-Antoine et ses élèves avaient laissées après eux, ils préférèrent avoir recours à un artiste flamand établi à Rome, Corneille Cort, et imiter sa manière emphatique et plate, que de profiter des exemples qu'auraient pu leur fournir les chefs-d'œuvre de la ville éternelle. Les artistes de la décadence étaient mis par eux à contribution, et, à cette mauvaise direction, ils perdirent sans compensation leur originalité native; leurs estampes, gravées à l'aide de tailles très espacées, repro-

duisent des compositions banales, et leur renommée n'a rien gagné à cet exil volontaire.

L'école qui se forma à Fontainebleau, où François Ier avait attiré de tous les pays des maîtres expérimentés, laissa indifférents les graveurs qui viennent de nous occuper. Ceux dont nous allons maintenant parler, qu'ils soient Italiens, Flamands ou Français, semblent, en respirant le même air, en obéissant à la même influence, avoir oublié, ou tout au moins avoir confondu leurs nationalités à tel point, que leurs ouvrages, ceux du moins qu'ils exécutèrent à la cour de François Ier, ne peuvent être regardés comme les produits de l'art italien, flamand ou français, mais comme un résumé des doctrines en faveur dans ces trois pays. Deux artistes italiens, Rosso et Primatice, dirigent l'école et ont sur elle une influence considérable. Doués l'un et l'autre d'un remarquable talent, ils donnèrent l'impulsion et contribuèrent plus qu'aucun autre artiste à établir en France cette école, internationale pour ainsi dire, qui a occupé dans l'art de notre pays une place à part. Les ouvrages inventés par eux avec une rare facilité, et répandus en grand nombre, fournissaient le plus souvent les modèles aux graveurs qui les avaient suivis. Lorsque les peintures qui décoraient les murailles du palais de Fontainebleau leur paraissaient dans leur ensemble trop difficiles à traduire d'une façon satisfaisante, ils empruntaient aux maîtres les croquis qu'ils avaient tracés avant d'exécuter sur place les compositions définitives, et ils transportaient sur le cuivre ces inventions ingénieuses et faciles. Grâce à ces planches, on peut aujourd'hui encore apprécier à sa valeur le talent de ces chefs d'école. Le plus grand nombre des peintures exécutées à Fontainebleau au seizième siècle ont péri ou ont subi de telles modifications, qu'elles ne sauraient donner une idée du savoir des artistes qui travaillaient à la cour de François Ier; les estampes sup-

pléent, en partie du moins, aux peintures originales que le temps ou que mille causes diverses n'ont pas épargnées, et atténuent les regrets des artistes et des curieux, puisqu'elles ont conservé l'esprit des originaux, si elles n'en reproduisent pas complètement l'aspect.

Parmi les meilleurs graveurs de l'école de Fontainebleau dont le nom soit connu, nous pouvons citer Antonio Fantuzzi, Léonard Tiry, René Boyvin et Guido Ruggieri. Ces artistes travaillaient directement sous les yeux du Primatice ou de Rosso; ils faisaient pour ainsi dire partie de l'atelier de ces maîtres, ou du moins ils s'étaient absolument rangés sous leur discipline. Cette docilité explique la fidélité parfaite avec laquelle ces graveurs transmettent au métal les compositions inventées par les chefs de l'école; ils n'auraient pu eux-mêmes multiplier avec plus de talent les figures qu'ils avaient imaginées, et l'estampe assez rare dont on attribue le dessin aussi bien que la gravure à Primatice lui-même n'est en aucune façon supérieure aux planches des artistes que nous venons de nommer. Parmi ceux-ci, il convient de nommer en première ligne Antonio Fantuzzi. Sa pointe grasse fuit les incorrections et sait atténuer ce qui dans le dessin de ses modèles est souvent trop exagéré. Dans le *Parnasse* qu'il grava d'après Primatice, composition formée de nombreuses figures, il parvient, grâce à la netteté de son travail, à bien indiquer chaque groupe et à mettre de la clarté là où la confusion était, pour le graveur qui n'a pas à sa disposition les tons variés de la palette, fort difficile à éviter. Dans une autre planche due également au dessin de Primatice, *Jupiter renvoyant Junon, Vénus et Minerve devant Pâris*, Antonio Fantuzzi se servit du burin, dont la pratique ne lui était pas familière, juste assez pour accuser plus énergiquement certaines parties de sa planche, sans pour cela en compromettre l'harmonie générale. Il se

montra moins expert lorsque, usant uniquement de cet outil, il mit son nom au bas des *Grottes de Fontainebleau*, signées : *Ant. Fantuzzi. I. D. Bologna fecit an. D. M. D.* 45. La difficulté qu'il éprouvait à diriger à sa guise l'instrument rebelle ne lui permit pas de rendre librement les bizarres modèles qu'il avait choisis.

Si Antoine Fantuzzi mérite d'être nommé le premier lorsque l'on passe en revue les graveurs de l'école de Fontainebleau, la seconde place appartient à Léonard Tiry, que l'on trouve quelquefois désigné dans les anciens catalogues sous le nom de Léon Davent. L'œuvre de celui-ci est très considérable, et le nombre des planches qui le composent ne nuit pas à leur valeur.

Léonard Tiry, Flamand de naissance, passa une assez grande partie de son existence en Italie, et ne vint en France que lorsqu'il fut en pleine possession de son talent. Si l'on en croit Vasari, cet artiste, avant de se livrer presque exclusivement à la gravure, aurait travaillé dans l'atelier de Rosso, et, en plusieurs circonstances, aurait aidé son maître et mis la main à ses tableaux; cet apprentissage expliquerait tout naturellement l'habileté dont fit preuve le peintre-graveur lorsqu'il traduisit les œuvres de celui auprès de qui il avait appris son métier. Les estampes de Léonard Tiry, traitées tantôt à l'aide d'une pointe libre et facile, tantôt exécutées au burin, portent les signes d'un véritable tempérament d'artiste. Entre ses mains le burin acquiert la souplesse de la pointe, et est toujours utilisé à propos. Les dessins de Primatice et de Rosso que grava Léonard Tiry sont reproduits avec une telle aisance, que le graveur semble n'avoir emprunté à personne ces compositions; l'auteur et le traducteur se sont si bien entendus, leur œuvre est si homogène, que, en plus d'un cas, on serait tenté d'attribuer au

peintre lui-même ce que le graveur a réussi à multiplier avec une fidélité parfaite.

René Boyvin naquit à Angers. On n'a sur lui aucun renseignement. On ignore l'époque de sa naissance, le nom de son maître, et l'on ne connaît pas le moindre fait de son existence; mais on sait qu'il grava avec une grande habileté et qu'il fut un interprète habituel des peintures exécutées par les maîtres de l'école de Fontainebleau. Il n'employa que le burin. Dans sa main, cet instrument produisit des ouvrages excellents. Les nombreuses planches que R. Boyvin exécuta, d'après Rosso, Primatice et Lucca Penni, attestent, en même temps qu'un profond respect pour les maîtres auxquels il s'adresse, une connaissance du dessin rare de tout temps chez les graveurs au burin. L'*Histoire de Jason*, suite de 26 planches gravées par René Boyvin d'après Rosso, ou peut-être bien d'après Léonard Tiry, constitue une partie importante de l'œuvre du graveur angevin, et suffit à donner la mesure exacte de son talent un peu froid. Chaque petit sujet est encadré dans une bordure différente qui montre à la fois la facilité de conception du peintre et les ressources du graveur. Dans certaines pièces d'orfèvrerie, gaînes, boîtes, salières, bagues, passements divers, René Boyvin montra encore son aptitude particulière à exprimer la forme exacte des objets qu'il reproduit. Cette sécheresse dans les contours qui, lorsqu'il s'agit de figures, peut choquer l'œil, ne saurait en aucune façon être blâmée lorsqu'elle s'applique à des objets d'orfèvrerie qui, par leur nature même, n'admettent pas une interprétation pittoresque. Les amateurs attachent à cette partie de l'œuvre de René Boyvin une importance toute spéciale: ces planches ont à leurs yeux un autre mérite qu'une exécution irréprochable; elles perpétuent le souvenir de certains bijoux dont les originaux ont presque tous disparu, et qui

fournissent à nos contemporains des modèles excellents qu'ils s'efforcent d'imiter ou dont ils aiment à s'inspirer.

On ignore la date et le lieu de naissance de Guido Ruggieri, mais il est permis de supposer qu'il vit le jour en Italie au commencement du seizième siècle ; il fit partie de cette colonie d'artistes qu'amenèrent avec eux Primatice et Rosso, et il s'inspira presque exclusivement des œuvres de ces peintres sous les yeux de qui il ne cessa de travailler. Il se servait du burin plus habituellement que de la pointe, et il obtenait des résultats intéressants en usant d'un procédé qu'un petit nombre seulement de ses émules utilisait avec succès. Son œuvre est peu considérable; il suffit cependant à expliquer la petite notoriété dont jouit dans l'école de Fontainebleau le nom de Guido Ruggieri.

C'est parmi les graveurs de la même école qu'il convient de classer le célèbre émailleur Léonard Limosin, qui traça sur le cuivre quelques croquis qui ne sont pas sans valeur. Ces planches, qui portent pour monogrammes deux L juxtaposées, représentent des sujets du Nouveau Testament : ce sont des sortes de patrons destinés à être reproduits en émail ; chaque figure, indiquée à l'aide d'un gros trait, est modelée d'une façon très sommaire ; le dessin est d'une élégance un peu outrée, mais la composition n'est pas maladroitement agencée, et est en tout cas absolument conforme aux plaques émaillées dues au même artiste.

Geoffroy Dumonstier, qui porte un nom célèbre dans l'école française, ne s'attacha pas comme ses ancètres à reproduire la figure de tel ou tel personnage de son temps. Son œuvre gravé se compose de scènes généralement empruntées au Nouveau Testament ; sa pointe pittoresque avec excès ne semble guidée ni par une main fort exercée, ni par une intelligence soucieuse d'observer les règles immuables du dessin. Les

figures élancées de la *Vierge et des bergers qui adorent l'Enfant Jésus dans la crèche* — sujet traité cinq fois par le graveur — rappellent les œuvres de Rosso, en exagérant encore, si cela est possible, les formes affectionnées du maître. Quoique la lumière soit distribuée avec une certaine entente du clair-obscur, on ne doit accorder qu'une médiocre importance aux planches de G. Dumonstier, qui portent toutes son nom écrit à la main, et dans lesquelles apparaissent au grand jour les défauts plutôt que les qualités des représentants de l'école de Fontainebleau.

On connaît de Jacques Prévost, né à Gray, un *Portrait de François Ier* plein de caractère et de vie. La bouche édentée du monarque vieilli est rendue avec une vérité qui put déplaire au roi; mais ceux que la sincérité du dessin et la recherche du vrai intéressent sauront gré à l'artiste provincial d'avoir sacrifié un succès de cour à l'exactitude de la physionomie, à l'énergique justesse de l'expression. Cette estampe est la seule dans l'œuvre de Jacques Prévost qui soit digne d'être mentionnée; elle a suffi à préserver de l'oubli le nom de son auteur.

On se ferait une idée bien incomplète de l'importance réelle qu'eut l'école de Fontainebleau, si l'on s'en tenait uniquement aux œuvres signées, et si l'on ne poussait pas plus loin ses investigations. Le nombre des pièces anonymes inspirées par le Primatice et par Rosso est beaucoup plus considérable que celui des estampes attribuées sûrement à des artistes connus, et les planches qui ne portent aucun signe qui puisse indiquer la personnalité de leurs auteurs ne le cèdent en rien à celles à côté desquelles il est facile de mettre un nom. Seulement il est presque impossible, à moins de dresser un catalogue détaillé de ces gravures, de les désigner à l'attention : telle pièce qui mériterait d'être signalée d'une façon particulière nécessiterait une description fort longue, et ce n'est pas ici le lieu d'entrer

dans ces détails, qui nous entraîneraient au delà des bornes que doit avoir ce travail. Qu'il nous suffise de faire remarquer que quiconque voudra se rendre un compte exact de cette école fameuse qui débuta à Fontainebleau sous François I[er], et dont l'influence se continua longtemps encore après la mort du monarque, devra étudier avec soin toutes les estampes qui virent le jour au seizième siècle. Dans la plupart des œuvres gravées qui lui passeront sous les yeux, il pourra constater qu'à fort peu d'exceptions près, l'art français affecte une tendance qu'il n'avait pas manifestée antérieurement, et entre dans une voie nouvelle pleine de charme et de grandeur. Sans doute, l'école est en proie à une recherche de l'élégance poussée jusqu'à l'excès; mais cette exagération momentanée d'une qualité amena nos artistes à se préoccuper de la beauté, et lorsqu'ils cessèrent de subir l'influence étrangère et qu'ils eurent repris possession d'eux-mêmes, ils ne tardèrent pas à profiter des bons exemples qu'ils avaient reçus, et à rejeter ce qui ne convenait ni à leur tempérament ni à leurs instincts.

Quelque grande qu'ait été la part prise par les graveurs au mouvement général de l'art en honneur à Fontainebleau, elle n'est que bien secondaire si on la compare à celle que prirent les hommes qui pratiquèrent les autres arts. La gravure fut associée à tous les travaux de l'école, parce qu'elle servait à les multiplier, à les répandre; mais les contemporains ne lui reconnurent pas toute l'importance à laquelle elle avait droit : il fallut que le temps et les mutilations successives dont le palais de Fontainebleau eut à souffrir démontrassent son utilité incontestable, pour que l'on songeât à recourir à ces précieuses feuilles de papier que l'on considérait volontiers, il y a quelques années encore, comme des documents presque sans valeur. Le jour où les études furent dirigées dans une voie nouvelle, le jour où l'on prit quelque souci de s'assurer

de ce que nos ancêtres avaient produit, on fut fort heureux de retrouver ces estampes qui étaient à peu près les seuls témoins authentiques d'un art presque totalement anéanti. Les fresques avaient singulièrement souffert sous notre ciel inclément; les dessins qui avaient précédé l'exécution des peintures elles-mêmes étaient dispersés, lorsqu'ils n'étaient pas détruits, et si les dépôts publics n'avaient pas conservé ces reproductions fidèles, il eût été presque impossible d'apprécier à sa juste valeur une époque de notre art qui n'est pas sans grandeur.

Tandis que les décorateurs féconds et infatigables se disputaient l'espace et couvraient les murs du château de Fontainebleau de scènes mythologiques dont le goût rappelle à la fois les productions des écoles italiennes, flamandes et françaises, un art tout à fait national prit naissance à la cour de François I[er], et s'établit d'une façon définitive dans notre pays : nous voulons parler de l'art du portrait. Un certain nombre d'artistes du premier ordre travaillent pendant le seizième siècle à la cour de France, et mettent au jour des peintures et des dessins qui n'ont dans aucun pays leur équivalent. La physionomie y est étudiée jusque dans ses détails les plus minutieux, et l'aspect du visage est rendu avec son esprit, sa vie, son caractère, sa signification particulière. Les procédés employés importent peu à ces artistes, et ils font aussi le sacrifice complet de leur personnalité, absorbés entièrement par le soin de transmettre avec fidélité à la toile ou au papier l'image vraie des personnages qui posent devant eux; ils se soucient assez peu de montrer leur habileté à tenir le pinceau ou le crayon, tout leur mérite réside dans la façon dont la figure est construite. Les portraits des Clouet, tant peints que dessinés, les crayons des Dumonstier et des Quesnel, sont exécutés avec une simplicité qui étonne; rien n'est laissé à l'imprévu : chaque partie

est étudiée avec soin, dessinée avec une rigoureuse précision, et cette exécution minutieuse ne nuit pas à l'ensemble, qui paraît traité largement, tant chaque contour est bien à sa place et harmonieusement fondu. On se demande, en examinant les dessins aux trois crayons que ces portraitistes ont tracés, comment ils ont obtenu le résultat que l'on a sous les yeux. Le papier est à peine couvert, aucun trait n'apparaît; les tons sont entremêlés avec un tel art, que l'on a quelque peine à s'expliquer comment ils ont pu être posés successivement. La face humaine est fixée sur le papier par une main qui a si bien su cacher ses secrets, qu'ils n'ont pas été retrouvés depuis, et qui a produit cependant des œuvres assez durables pour qu'aujourd'hui, après trois siècles accomplis, elles paraissent encore n'avoir rien perdu de leur fraîcheur primitive.

La gravure ne put triompher de toutes les difficultés qu'offrait la reproduction de tels ouvrages. Le talent des artistes qui copièrent ces portraits dessinés demeura impuissant en face de cette frappante image de la vie. Contraint d'indiquer à l'aide de tailles et de points le contour et chaque partie du modelé, le burin parvenait à transmettre l'accent général du dessin et l'apparence de la physionomie; mais reproduire complètement la légèreté de touche des originaux était au-dessus de ses moyens. Jean Rabel, Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Pierre Daret, Claude Mellan et Michel Lasne, pour ne citer que les plus habiles, traduisirent, chacun avec son tempérament particulier, les dessins qui leur furent confiés ou qu'ils choisirent eux-mêmes; mais quelque soin qu'ils y missent, quelque souplesse qu'ils donnassent à leurs travaux, ils demeurèrent toujours très loin de leurs modèles, et ils se montrèrent absolument impuissants à transporter sur le métal le charme exquis, la fleur, pour ainsi dire, des *crayons* sans rivaux qu'ils tentaient de répandre.

Jean Rabel était dessinateur aussi bien que graveur, et le plus souvent il ne demandait qu'à lui-même les dessins qu'il transportait ensuite sur le cuivre; il s'entendait fort bien à exprimer la physionomie humaine, et était un des bons élèves de l'école qu'avaient longtemps dirigée les Clouet. Chacun des personnages qu'il grava apparaît avec son caractère propre, avec son tempérament particulier. Il a dépeint au naturel Remi Belleau, Antoine Muret, le président de Thou et le chancelier de l'Hospital, et il nous montre ces personnages tels que l'histoire nous apprend à les connaître. L'habileté matérielle seule fait souvent défaut dans les œuvres de Jean Rabel; le burin, mené d'une façon indécise et pénible, est rebelle entre les mains du dessinateur, dont le talent apparaît plus complètement dans les dessins que dans les estampes signées de son nom.

Thomas de Leu, graveur plus habile que Jean Rabel, emprunta, au contraire, habituellement à autrui les dessins qu'il fixait dans le métal; nous ne connaissons, même sûrement au bas de ses planches, aucun portrait dessiné par lui, et on trouve la mention d'un certain nombre de portraitistes dont les noms, grâce à ce soin, n'ont pas été complètement oubliés. En dehors de Quesnel, de Pierre et de Daniel Dumonstier, dont il existe dans les musées des œuvres authentiques, les autres artistes auxquels s'adressa Thomas de Leu sont fort peu connus; ils se nomment Isaïe Fournier, James Blamé, Jacob Bunel, Darlay et G. Guibert, et ont laissé dans l'histoire bien peu de traces de leur talent. Si l'on en juge par les planches que Thomas de Leu a gravées d'après ces artistes, ils n'étaient cependant pas sans valeur; la physionomie des personnages représentés est vivante et le dessin en est soigné. Dans la série nombreuse des portraits gravés par Thomas de Leu, on éprouve quelque embarras à désigner ceux qui sont

dignes d'une attention particulière : tous sont traités avec un soin égal, terminés avec une grande précision et dessinés avec le même savoir; ils ne trahissent ni inexpérience ni lassitude, et l'absence de dates inscrites sur ces planches empêche que l'on suive les progrès successifs du graveur, qui dut vivre longtemps, si l'on en juge par l'œuvre considérable qu'il a laissé. Les portraits de *Pierre de Brach* et de *Barnabé Brisson* ne sont pas inférieurs à ceux de *Gabrielle d'Estrées* et d'*Antoine Caron*, et les nombreux portraits de *Henri IV* que Thomas de Leu grava à tous les âges ne sauraient établir d'une façon certaine les étapes de son talent. Parmi les graveurs qui travaillèrent en France à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième siècle, Thomas de Leu mérite d'occuper une des premières places; il consacra presque exclusivement les ressources de son savoir à reproduire la physionomie humaine, et il réussit assez heureusement dans cette branche de l'art pour mériter amplement la réputation dont il jouit.

Léonard Gaultier, qui vivait au même moment que Thomas de Leu et dont le savoir n'était pas moindre, ne se renferma pas aussi exclusivement que son contemporain dans la spécialité du portrait. Un grand nombre de vignettes inventées avec goût et gravées avec facilité, quelques pièces historiques, le recommandent également à l'attention des curieux. Les événements qui se passèrent de son temps, les cérémonies auxquelles il put assister, lui fournirent plusieurs sujets de planches fort précieuses à consulter, si l'on veut bien connaître les usages du règne de Henri IV; et ce serait imparfaitement indiquer la part qui appartient à Léonard Gaultier dans l'histoire de l'art, si on le rangeait uniquement parmi les portraitistes. Sans doute les portraits qu'il dessina et qu'il grava sont plus recherchés que ses autres planches; ils ont,

aux yeux des amateurs, le mérite particulier d'avoir gardé le souvenir des traits de plus d'un personnage intéressant, et ils sont exécutés avec une habileté qui en double l'intérêt. Les travaux du burin sont plus espacés que chez Thomas de Leu, mais le dessin est également précis et la physionomie est observée avec une justesse aussi grande. La ressemblance et le caractère particulier des personnages représentés préoccupent l'artiste presque exclusivement, et, qu'il s'adresse aux dessins que lui fournirent ses contemporains, ou qu'il ne demande qu'à lui-même ses modèles, il est parvenu à exclure la banalité de tous ces visages encadrés dans des ajustements à peu près semblables. Le plus souvent, d'ailleurs, il s'adressait directement à la nature ; et lorsque l'on trouve au bas d'une des estampes de Léonard Gaultier le nom du peintre qui les inspira, on est certain que le graveur a respecté le dessin qui lui était soumis.

Le succès légitime qu'obtenaient les planches gravées par Thomas de Leu et Léonard Gaultier donna à quelques artistes le désir bien naturel de s'exercer dans un genre qui était goûté du public. Briot, Jean Picard et Jaspar Isac, qui travaillaient au commencement du dix-septième siècle, tentèrent également de s'inspirer des crayons exécutés de leur temps; malheureusement leur talent ne répondait pas à leur bon vouloir, et leur dessin lourd, leur burin maladroit, ne parvenaient qu'à transmettre une idée bien imparfaite des originaux qu'ils copiaient. Aux personnages représentés plutôt qu'au mérite même de ces ouvrages il faut attribuer l'attention que l'on accorde encore de nos jours aux estampes de Briot, de Picard et de J. Isac, estampes, au point de vue de l'art, à peu près dénuées de toute valeur. Jacques de Fornazeris, qui pourrait bien être le même artiste que ce J. Fournier d'après qui Thomas de Leu a gravé un beau portrait de Henri IV, se rap-

proche plus qu'aucun autre de ses contemporains des maîtres qui dirigent l'école. A l'aide de tailles délicatement menées et fort rapprochées, il a fixé dans le métal plusieurs physionomies intéressantes qui lui étaient fournies par les faiseurs de *crayons* du temps ou par lui-même, et maintes fois il a réussi à rendre avec une grande exactitude ses modèles. Quelques vignettes, les portraits équestres de *Henri IV* et de *Charles-Emmanuel, duc de Savoie*, sont dignes d'occuper dans les portefeuilles des amateurs délicats une place à côté des ouvrages les plus intéressants de Thomas de Leu et de Léonard Gaultier.

Dans ce même groupe d'artistes doivent encore être nommés Jacques Granthomme et Charles Mallery. Ceux-ci, quoique vivant en France, semblent avoir peu regardé autour d'eux et avoir presque exclusivement tourné leurs regards vers les Flandres : leur ambition consiste à imiter servilement les planches gravées par les Wierix, et les *crayons* français les attirent assez peu; ils demeurent fort inférieurs aux maîtres qu'ils affectionnent, et ils ne s'en rapprochent que dans les petites vignettes de piété, estampes sans caractère précis, dans lesquelles l'art joue un rôle presque insignifiant.

Les dessinateurs de crayons avaient fondé une école de graveurs sous le règne de Henri IV, qui se continua encore sous le règne suivant. Après Thomas de Leu et Léonard Gaultier, vinrent Pierre Daret, Claude Mellan et Michel Lasne. Au début, ces trois artistes, qui succèdent immédiatement à Thomas de Leu et à Léonard Gaultier, semblent désireux de continuer la manière de leurs devanciers : leurs travaux sont serrés et recouvrent absolument le cuivre; dans les parties que la lumière frappe directement, le papier apparaît à peine, et quelques tailles un peu moins serrées suffirent à indi-

quer le point lumineux de l'œuvre. Dans la suite, cette méthode fut absolument abandonnée par ces artistes, qui tombèrent vite dans un excès contraire: moins ils couvraient leurs planches de tailles, plus ils semblaient satisfaits; ils poussaient même quelquefois le parti pris jusqu'à ne pas admettre les contre-tailles, se contentant de tracer une taille unique qui, selon qu'elle était plus ou moins accusée, suffisait à leurs yeux pour indiquer les contours et pour exprimer le modelé. Ces deux systèmes étaient également défectueux et portèrent un préjudice sérieux à ceux qui s'y renfermèrent.

Pierre Daret, qui dirigeait un atelier en même temps qu'il gravait lui-même, a un œuvre fort inégal. On est quelquefois assez embarrassé pour distinguer les planches auxquelles il a travaillé seul d'avec celles où il n'est intervenu que pour terminer l'estampe fort avancée par un élève. Le *Portrait de l'abbé de Saint-Cyran*, d'après Daniel Dumonstier, peut passer pour un des meilleurs ouvrages qu'il ait signés. La physionomie fine du personnage est exprimée avec vérité, et le dessin de la tête est particulièrement soigné. Claude Mellan est, des trois artistes que nous avons nommés plus haut, celui qui poussa le plus loin cette prédilection pour la simplification du travail. Le succès qu'avait obtenu, ou plutôt l'étonnement qu'avait causé la *Sainte Face*, exécutée au moyen d'une seule taille de burin non interrompue depuis le milieu du nez jusqu'aux extrémités de la planche, fit croire à l'habile artiste abbevillois que cette façon sommaire de graver devait attirer sur lui les regards. En se privant ainsi volontairement de ressources que le graveur ne saurait sans préjudice négliger, Claude Mellan manqua son but : lui, qui dessinait bien et qui a laissé quelques crayons dignes de prendre rang à la suite des travaux du même genre exécutés au seizième siècle, il a signé des estampes plus bizarres que belles, plus extraor-

dinaires que véritablement intéressantes. Dans son œuvre considérable, ce sont encore les portraits qui méritent le plus d'être examinés; lorsque l'artiste consentit à croiser ses tailles et à exprimer le modelé de ses figures, il prouva d'une façon évidente qu'il pouvait faire mieux, et que ce n'était ni incapacité ni ignorance du procédé qui le poussait à agir de la sorte, mais bien un parti pris de n'indiquer que sommairement les traits principaux du visage, et de n'accorder au modelé qu'une importance fort secondaire.

En examinant les premières planches que Michel Lasne mit au jour, on constate que cet artiste s'inspira tout d'abord des gravures exécutées à l'étranger; plus tard seulement il demanda ses modèles aux peintres qui vivaient à ses côtés. C'est vers 1630 — la première estampe gravée par Michel Lasne porte la date de 1617 — qu'il adopta la manière qui lui valut une place distinguée dans l'école française. Des portraits de cette période, ceux de *Pierre Séguier* et de *Pierre de Marcassus*, d'après D. Dumonstier, de *Philippe Strozzi*, d'après Simon Vouet, de *Brunyer* et d'*Évrard Jabach*, d'après Antoine van Dyck, se font remarquer par une fermeté d'outil et par une entente de la physionomie que bien peu d'artistes français ont égalées. La conscience dans l'interprétation n'en a exclu ni la physionomie ni le caractère; le dessin en est ferme, voulu, et l'expression de chaque visage est rendue avec un accent tout particulier. A la fin de sa carrière, Michel Lasne modifia un peu sa manière; les ouvrages de son contemporain Claude Mellan eurent sur lui une fâcheuse influence: il s'appliqua à traduire avec une trop grande simplicité les dessins qu'il avait inventés. Sans exclure absolument les contre-tailles, il les employait aussi rarement que possible, et, dans cette dernière période de son existence, préoccupé de la *manœuvre* et de l'exécution matérielle, il sacrifia le dessin

précis au futile avantage de montrer son expérience du procédé et son habileté singulière à se jouer des difficultés du métier.

Les artistes que nous avons nommés ci-dessus, tout en don-

Claude Mellan. — La Sainte Face.

nant à l'étude de la physionomie individuelle une attention particulière, ne s'interdirent pas absolument les sujets empruntés aux événements de leur temps ou quelques compositions des genres les plus divers. Nous aurons donc l'occasion

de prononcer encore plus d'une fois leurs noms dans le cours de ce travail. Thomas de Leu, Léonard Gaultier et Pierre Firens signèrent quelques-unes des scènes les plus intéressantes du règne de Henri IV. A l'exemple de Perrissin et de Tortorel, dont ils continuaient les tendances sans pour cela imiter en aucune façon la manière, ils conservèrent le souvenir d'événements auxquels ils avaient assisté. *Le Roi Henri IV imposant les mains aux malheureux atteints des écrouelles*, le *Sacre de Marie de Médicis*, l'*Entrée de Henri IV dans Paris*, le *Sacre de Louis XIII dans la cathédrale de Reims*, et un certain nombre d'autres planches du même genre, qui ne portent pas le nom de leurs auteurs, méritent d'être recherchées par les curieux que préoccupent en même temps l'histoire de notre pays et l'histoire de notre art national. Dans ces estampes exécutées par des artistes de talent, on retrouve la physionomie exacte de faits intéressants, et rien ne peut remplacer un document contemporain qui offre toutes les garanties désirables d'exactitude et d'authenticité.

Avec le règne de Louis XIII commence pour la gravure une ère nouvelle. Jacques Callot, qui vit le jour en Lorraine, ne procède de personne; il occupe dans l'art une place à part que lui assignent son esprit éminemment français et sa manière originale. Sa biographie est curieuse. Né à Nancy en 1592, il partit furtivement pour Rome, âgé de douze ans, avec une troupe de bohémiens; reconnu sur les chemins par un de ses compatriotes, il fut ramené à sa famille et demeura pendant quelque temps dans sa ville natale. Il tenta une seconde fois de quitter le toit paternel, et ce fut son frère aîné qui, l'ayant rencontré dans une rue de Turin, se chargea de le reconduire en Lorraine. Une telle volonté éclaira ses parents, qui comprirent que toute résistance devenait impos-

sible. Ils résolurent donc de favoriser cette vocation si décidée, et ils s'enquirent, pour envoyer leur jeune fils à Rome, d'une occasion favorable qui ne tarda pas à se présenter. En 1609, un ambassadeur délégué auprès du pape par Henri II de Lorraine voulut bien se charger d'emmener avec lui à Rome Jacques Callot, qui, déjà avant son départ, avait gravé quelques planches dénotant des aptitudes particulières, sinon un talent arrivé à sa maturité. Son séjour à Rome décida de sa destinée. Dans la ville éternelle Jacques Callot suivit d'abord, sans doute en compagnie de ses compatriotes Israël Henriet et Claude Deruet qui l'avaient devancé, les leçons d'Antonio Tempesta; mais s'il fréquenta cet atelier, comme on le suppose, il dut y faire un séjour de peu de durée, car on ne retrouve nulle part dans ses ouvrages la trace des leçons qu'il y aurait reçues, et les biographes les mieux informés désignent comme le premier maître de l'artiste lorrain un graveur champenois, Philippe Thomassin, établi à Rome et travaillant depuis de longues années dans cette ville lorsque Callot alla à son tour s'y fixer.

C'est par la pratique du burin que Callot débuta. A l'aide de ce procédé, il exécuta un certain nombre de planches qui rappellent suffisamment la manière de Thomassin pour rendre évidente l'influence du maître sur l'élève. Au bout de quelques années, lorsque son apprentissage fut terminé, Callot quitta Rome pour aller à Florence. Dans cette ville, il ne tarda pas à être remarqué par Cosme II de Médicis, qui l'attacha à sa personne et le chargea de graver la *Pompe funèbre de la reine d'Espagne*. Il s'acquitta de cette tâche à son honneur, et ce travail, qui était en définitive le premier de quelque importance auquel il se livrât, commença à répandre son nom et à fonder sa renommée. Une façon de gravure imparfaitement connue avant lui, et dans laquelle il montra une très réelle

supériorité, acheva de grandir sa réputation. Désireux d'abandonner la gravure au burin, dont la lenteur d'exécution ne convenait que médiocrement à son talent prime-sautier, et ayant la ferme volonté de s'exercer dans un genre mieux approprié à son esprit ingénieux et fécond, à son imagination vive et ardente, il résolut de laisser de côté le burin pour se servir uniquement de la pointe. Callot apporta même au procédé connu un perfectionnement qui assura définitivement son succès : il substitua au vernis mou dont on se servait précédemment pour couvrir le métal sur lequel on devait dessiner, un vernis dur, résistant, qui facilitait beaucoup le travail de l'artiste. Dès qu'il eut trouvé ce mode expéditif d'exprimer sa pensée, Callot n'en employa plus d'autre, et, à partir de ce jour, il n'usa que de la pointe. Pendant son séjour à Florence, il grava à l'eau-forte un certain nombre de planches qui furent remarquées, et lorsqu'il rentra en Lorraine en 1622, une réputation brillante l'avait précédé. Les succès qu'il avait obtenus en Italie avaient donné raison à la détermination tardive de sa famille.

Pendant son séjour dans sa ville natale, Callot grava deux suites de douze planches chacune, *la Noblesse* et *les Gueux*, où l'on retrouve toute la distinction de son talent, tout l'esprit, tout l'imprévu de sa pointe. Aucun des autres ouvrages exécutés par l'artiste à cette époque ne montre d'une façon plus complète les qualités dont il était doué. A Paris, où il vint en 1629, Callot retrouva son compatriote Israël Henriet, qui exerçait le commerce des estampes; il grava pour lui quelques planches, et commença dans cette ville le portrait d'un célèbre amateur d'estampes, Charles Delorme, charmant travail qu'il acheva l'année suivante, lorsqu'il fut retourné à Nancy.

En 1633, lors de l'entrée de Louis XIII dans la capitale de

la Lorraine, notre graveur se signala par un acte qui fait honneur à son patriotisme. Le roi de France, instruit du talent de l'artiste, proposa à Callot de graver le siège de Nancy; Callot

J. Callot. — Portrait de Claude Deruet.

refusa sans hésiter une offre semblable, et la réponse qu'il fit à cette occasion nous a été transmise par Félibien, en son texte même : « Sire, je suis Lorrain, dit-il, et je crois ne devoir rien faire contre l'honneur de mon prince et de mon pays. » Non

seulement il lui répugnait de conserver le souvenir d'un siège dans lequel son souverain avait été battu, mais il voulut témoigner de l'horreur que lui inspirait la guerre, en inventant et en gravant de sa pointe la plus fine et la plus mordante la fameuse suite connue sous le titre de *Misères de la guerre*, série de dix-huit planches qui seules justifieraient les éloges que la postérité lui a prodigués. Dans ces dix-huit estampes Callot représenta les supplices que l'on avait infligés à ses compatriotes et initia le public aux maux de toute sorte qu'ils avaient endurés. Rien, mieux que cette suite, ne peut donner à réfléchir aux peuples qui s'engagent inconsidérément dans des entreprises de conquête. Deux ans après avoir mis au jour les *Misères de la guerre*, le 23 mars 1635, après une longue maladie pendant laquelle il avait pu ne pas rester complètement oisif, Jacques Callot mourut dans sa ville natale, sans avoir eu d'enfants de sa femme, Catherine Puttinger. On lui éleva à Nancy un tombeau digne de lui, et un autre graveur à l'eau-forte, Abraham Bosse, moins prime-sautier peut-être, bien capable cependant de continuer l'œuvre du maître, nous a conservé, dans une estampe gravée d'après ce monument, l'épitaphe qu'on lisait au-dessous du buste de Callot et que nous croyons intéressant de transcrire ici :

« A la postérité. Passant, jette les yeux sur cette escriture, quand tu sçauras de combien mon voyage a esté advancé, tu ne seras pas marri que je retarde un peu le tien : Je suis Jacques Calot, ce grand et excellent calcographe qui repose en ce lieu en attandant la résurrection des corps. Ma naissance fut médiocre, ma condition noble, ma vie courte et heureuse, mais ma renommée a esté et sera sans pareille ; personne ne m'a esté esgal en toute sorte de perfection pour le dessein et la graveure sur l'airain. Toute la terre a consenti aux louanges extraordinaires qui m'en ont été données sans que pour cela je sois jamais sorti de ma modestie naturelle. Je nasquis à Nancy l'année 1592 et mouru aussi à Nancy le 23[e] mars 1635, au regret incroyable de la Lorraine ma patrie et de tous les plus rares esprits de notre siècle, et principalement de damoiselle Catherine Puttinger, mon espouse, qui pour un dernier tesmoignage d'amitié m'a faict dresser ce tombeau. Prie Dieu pour celuy qui ne te priera jamais de rien et passe. »

Abraham Bosse est compté à juste titre pour un des artistes français dont l'œuvre est le plus recherché. Il est presque aussi considérable que celui de Jacques Callot, et il fournit sur l'histoire des mœurs et des costumes sous Louis XIII des documents nombreux et parfaitement authentiques. Les livres qu'il publia sur la gravure, sur la perspective et sur l'architecture, en accusant une érudition peu commune chez les artistes, nous font connaître l'état de la science à une époque où les traités faits par des gens du métier n'étaient pas communs. Les estampes d'Abraham Bosse empruntent sans doute aux sujets qu'elles représentent une part de leurs succès; mais indépendamment de leur importance historique, de l'utilité qu'elles procurent à l'historien, elles ont une valeur intrinsèque qui mérite d'être signalée. Faisons toutefois une réserve. Abraham Bosse qui, dans son traité sur la gravure, professe d'une juste estime pour le procédé perfectionné et mis en grande faveur par Jacques Callot, eut la regrettable idée de ne pas suivre à la lettre l'exemple du maître lorrain. En effet, au lieu de se servir de la pointe comme il se serait servi d'une plume ou d'un crayon, et au lieu de dessiner sur le cuivre recouvert de vernis comme il eût dessiné sur le papier, trop souvent il chercha à imiter à l'aide de la pointe les tailles du burin, et il détourna ainsi de sa véritable destination l'instrument dont il usait avec une rare adresse. Cette observation une fois faite, il n'est que juste de reconnaître que le dessin de Bosse est toujours spirituel, que ses compositions sont bien agencées, et que, s'il ne fait pas de la pointe le même usage que Callot, il parvient cependant à en tirer souvent un parti satisfaisant. Dans la *Noblesse française à l'église* ou dans le *Jardin de la noblesse française*, charmantes suites de costumes gravés d'après les dessins de Jean de Saint-Igny, artiste normand qui mania lui-même la pointe avec esprit et finesse, Abraham

Bosse prouva clairement que ce fut de parti pris, et non par impuissance ou incapacité, qu'il chargea la pointe d'exprimer ce que le burin était plus propre à indiquer, et les estampes qui forment ces deux suites fort difficiles à réunir, exécutées avec une très grande liberté et avec une souplesse que donne seul un profond savoir, méritent d'être mises au nombre des meilleurs ouvrages que signa Abraham Bosse.

Comme la plupart des maîtres dont l'originalité est très tranchée, Jacques Callot n'eut point, à proprement parler, d'élèves; il eut quelques imitateurs, quelques copistes. Sa manière tenta un assez grand nombre d'artistes; aucun cependant ne reçut directement les conseils du graveur lorrain. Claude Deruet seul, son compatriote, eût pu recueillir ses avis, mais il était peintre lui-même, et il ne grava que trois estampes qui révèlent l'influence de Callot sans toutefois laisser croire que cette influence fut immédiate.

Nicolas Cochin, l'ancien, prêta son concours à quelques-uns de ses contemporains, et fut souvent chargé par eux de graver les arrière-plans de leurs estampes. Dans ces travaux accessoires il chercha à rappeler la manière de Callot. Il en fit autant dans certaines planches entièrement dues à sa pointe, dans lesquelles fourmillent des personnages microscopiques; mais, quelque adresse qu'il y ait mise, il ne parvint jamais à tromper un œil exercé, et ces imitations adroites et ingénieuses sont toujours incomplètes et pèchent toujours par quelque côté.

Quoique Étienne de la Belle soit né à Florence et ait fait son apprentissage en Italie, on ne nous contredira pas lorsque nous ferons remarquer que les ouvrages de Jacques Callot semblent avoir été étudiés avec plus de suite par l'artiste florentin que les planches publiées par ses compatriotes. Dans l'œuvre de la Belle, presque uniquement composé de petites

estampes traitées avec esprit et finesse, on peut aisément constater plus d'un rapport avec la manière de Callot. La planche la plus célèbre et en même temps la plus importante que la Belle ait mise au jour intéresse tout particulièrement la France : elle représente le *Pont-Neuf* animé par une quantité prodigieuse de personnages et de voitures, et, au delà du Pont-Neuf, on voit toute la partie des quais qui bordent le côté droit de la Seine depuis Saint-Germain l'Auxerrois jusqu'aux Tuileries. Outre le mérite incontestable qu'offre cet ouvrage au point de vue de l'art, il fournit sur l'aspect que présentait Paris au milieu du dix-septième siècle un document d'une authenticité indiscutable, et les documents de ce genre sont trop rares pour que l'on ne leur accorde pas une attention particulière.

Parmi ces artistes qui profitèrent des ouvrages de Jacques Callot, il faut encore citer Sébastien Leclerc qui, bien qu'il naquît deux ans après la mort de l'artiste lorrain, s'inspira plus d'une fois pendant sa longue carrière des estampes de son devancier. Sébastien Leclerc vit le jour à Metz le 26 septembre 1637 et mourut à Paris le 25 octobre 1714. Il travailla énormément, et son œuvre contient des sujets de toute nature. Les planches de petite dimension et les vignettes y occupent cependant la plus grande place; de nombreux petits personnages dessinés avec esprit et gravés avec légèreté se meuvent dans ces espaces restreints où l'air circule facilement. Le dessinateur qui inventa et qui grava l'*Académie des sciences* n'était pas sans connaître la *Carrière de Nancy* ou les *Misères de la guerre*, et, s'il sut imprimer un cachet personnel aux ouvrages qu'il grava et qu'il composa, il n'en laissa pas moins pressentir de temps en temps les sources auxquelles il avait largement puisé.

Ce fut encore en Lorraine que naquit un des plus célèbres

artistes du dix-septième siècle, Claude Gellée, dit le Lorrain. Celui-ci était bien plus peintre que graveur, et il ne mania la pointe que par accident ; il est vrai que lorsqu'il s'en servit, il produisit de véritables chefs-d'œuvre. Fort insouciant du procédé en lui-même, Claude le Lorrain se servait de la pointe comme en d'autres occasions il se servait du crayon ou de la plume ; s'il ignorait les secrets du métier, il connaissait à fond les règles de l'art, et sur le métal, comme sur la toile et sur le papier, il traduisait sa pensée beaucoup mieux que n'aurait su le faire un graveur de profession. Personne ne l'a surpassé dans la façon de peindre la nature belle et choisie. Sa pointe a rendu avec une grâce et une science égales la limpidité de l'eau, la solidité des constructions et la souplesse du feuillage agité par le vent ; un air vivifiant circule partout et enveloppe tout. Dans ses eaux-fortes, dans les meilleures de son œuvre du moins, telles que le *Lever de soleil*, le *Bouvier*, la *Danse au bord de l'eau* et le *Campo Vaccino*, on retrouve toutes les qualités qui ont valu aux peintures de Claude le Lorrain une renommée universelle. Il n'a plus à sa disposition les ressources sans nombre qu'offre la palette, mais il y supplée par une dégradation de tons sans limite; la lumière y est répandue avec une telle justesse, les ombres transparentes ou épaisses, selon la place qu'elles occupent, y sont exprimées avec une si parfaite vérité, que l'illusion devient complète, et que, dans le *Lever de soleil* par exemple, on voit positivement la brume que dissipent peu à peu les rayons de l'astre se levant au delà de l'Océan, et l'on aperçoit les nuages blancs se dessinant sur un ciel bleu ; illusion sans doute qui s'évanouit dès que la réflexion a eu le temps de se produire, mais illusion toute à l'honneur de l'artiste qui l'a fait naître. Claude le Lorrain ne se contente pas de copier la nature telle qu'elle se présente à ses regards ; il la voit à sa façon, et, tout en s'en inspirant uniquement, il

sait la soumettre à sa volonté et se l'approprier. Poète autant que peintre, il donne à ses paysages une majesté sereine, une imposante ampleur, et cette intelligence fort rare, qui consiste à bien voir la nature, le peintre lorrain la transporte jusque dans ses eaux-fortes. C'est à peine si dans son œuvre gravé on compte quelque croquis sommaire, quelque essai de pointe;

Claude Gellée, dit le Lorrain. — Le Lever de soleil.

la plupart du temps l'artiste a apporté aux compositions qu'il fixait sur le cuivre le même soin, le même art que dans ses toiles les plus étudiées, et, dans le livre d'or de la gravure française, le nom de Claude le Lorrain mérite d'être inscrit au premier rang.

Ce paysagiste extraordinaire n'eut aucune influence sur l'art de notre pays. Sans doute il vivait à Rome, et ses ouvrages n'étaient pas répandus en France comme ils l'ont été depuis; mais combien d'artistes moins habiles, également établis dans

la ville éternelle, attirèrent nos compatriotes et surent leur imposer leur manière de sentir et prendre sur eux un ascendant considérable! A peine eut-il en Italie quelques imitateurs, et encore aucun parmi eux n'a laissé un nom digne d'être tiré de l'oubli. En France, d'ailleurs, tous les regards étaient tournés d'un autre côté, et les graveurs étaient accaparés par un habile peintre de figures, Simon Vouet, dont les œuvres ne répondaient peut-être pas absolument au succès qu'elles obtenaient. Tout jeune, Simon Vouet avait beaucoup voyagé; il avait successivement visité l'Angleterre, la Turquie et l'Italie, et avait dessiné dans ces excursions lointaines tout ce qui avait particulièrement frappé ses regards. Il avait acquis à ce travail quotidien, et naturellement très varié, une facilité d'exécution qui lui fut très profitable dans la suite. A son retour en France, il utilisa les connaissances qu'il avait acquises dans ses voyages, et il ne tarda pas à jouir d'une certaine réputation. De grands travaux lui furent confiés, et les graveurs, désireux de partager une renommée plus grande que solidement établie, s'empressèrent de multiplier les compositions que Simon Vouet inventait avec une prodigieuse fécondité. Le peintre d'ailleurs voulut lui-même s'essayer dans un art qui lui paraissait facile, et il donna deux planches : *David vainqueur de Goliath*, et *la Vierge et l'Enfant Jésus à qui saint Jean présente un oiseau*, qui ne durent pas accroître beaucoup l'estime qu'on faisait de ses ouvrages; il renonça bientôt à ce genre de travail et il s'en remit à ses contemporains du soin de répandre ses peintures. Il maria ses deux filles à deux graveurs expérimentés, Michel Dorigny et François Tortebat. Ces deux graveurs, qui étaient également peintres, et qui laissèrent quelques tableaux qui ne sont guère inférieurs à ceux de Simon Vouet, semblent avoir consacré la meilleure part de leur talent à multiplier les

œuvres de leur beau-père. Michel Dorigny était des deux le plus habile; sa pointe colorée rendit avec une grande exactitude les peintures souvent crues de ton de Simon Vouet et mit quelquefois même un peu d'harmonie là où il n'y en avait guère; son dessin souple s'accommoda fort bien des figures inventées à la hâte par le peintre, et les tableaux de Simon Vouet que grava Michel Dorigny gagnèrent plutôt qu'ils ne perdirent à cette interprétation. La manière de François Tortebat était plus individuelle que celle de Dorigny et se prêtait moins bien à retracer avec une fidélité parfaite l'œuvre d'autrui. Tortebat ne pratiqua d'ailleurs la gravure que pendant un espace de temps fort court. Ses premières planches signées portent la date de 1664; ses dernières, celle de 1668; toutes, à l'exception des estampes destinées à accompagner le *Traité d'anatomie* composé par l'artiste lui-même, reproduisent des dessins ou des peintures de Simon Vouet, et il est assez curieux de faire remarquer que Tortebat, d'après qui Gérard Edelinck grava quelques portraits, ne songea jamais à multiplier lui-même ses propres ouvrages.

L'influence de Simon Vouet s'étendit au delà des membres de sa famille. François Perrier, Pierre Daret, Michel Lasne et Claude Mellan subirent également l'ascendant que ce peintre exerçait sur ses contemporains. Ils gravèrent, chacun avec leur tempérament particulier, un assez grand nombre des compositions bibliques ou mythologiques que Simon Vouet créait avec une inépuisable facilité. Une des meilleures planches que François Perrier ait gravées représente le peintre Simon Vouet lui-même en buste, au milieu d'un riche cartouche formé de deux figures intelligemment encadrées dans un motif d'architecture. Cette planche, gravée d'une pointe grasse et moelleuse, donne une idée plus favorable du talent de F. Perrier que beaucoup d'autres estampes plus importantes, mais traitées

avec moins d'aisance. Nous avons déjà eu l'occasion, à propos des graveurs de crayons, de parler de P. Daret, de Michel Lasne et de C. Mellan. Nous n'y reviendrons point : les qualités ou les défauts que nous avons signalés se retrouvent dans les mêmes proportions dans les sujets gravés au burin par ces artistes d'après les compositions de Simon Vouet et de ses imitateurs, et, comme les modèles sont moins parfaits, les reproductions sont également moins intéressantes.

Laurent de la Hyre et François Chauveau, qui travaillaient à peu près au même moment que Simon Vouet, ne s'affranchirent pas plus que les graveurs nommés plus haut de la direction donnée à l'école par le maître tout-puissant; ils n'empruntaient que rarement à autrui les modèles qu'ils transportaient sur le métal, mais dans leurs peintures comme dans leurs dessins transpiraient des réminiscences qui ne pouvaient tromper personne. Lorsque Laurent de la Hyre, en velléité d'indépendance, cherche à oublier les leçons qu'il a reçues à l'atelier de Simon Vouet, il n'est pas assez solidement doué pour ne pas faire appel à d'autres souvenirs, et alors il se rapproche des maîtres de Fontainebleau : ses ouvrages ne gagnent rien à cette influence nouvelle; les figures qu'il fixe sur le métal après les avoir lui-même inventées, affectent des formes d'une élégance exagérée et certaine afféterie dans les types qu'on ne pardonne qu'à la condition qu'elle soit rachetée par une invention originale ou savante.

François Chauveau, dont la pointe est grasse et d'une rare facilité, entamait le cuivre avec une vigueur inconnue à Laurent de la Hyre. Après s'être adressé à la plupart de ses contemporains et avoir reproduit quelques-uns de leurs ouvrages, il renonça à demander à autrui ce qu'il était capable de produire lui-même, et pendant la seconde partie de son existence, il ne fixa guère dans le métal que des compositions qu'il avait lui-

même inventées. Malheureusement sa prodigieuse facilité le perdit. Il gaspilla son talent au service d'éditeurs pressés d'exploiter son imagination, de tirer profit de ses ouvrages et regardant au nombre plutôt qu'à la qualité dans les planches qui leur étaient livrées. La plupart des vignettes qui parurent dans les livres au dix-septième siècle sont signées du nom de François Chauveau, qui avait peine à suffire aux commandes qu'il recevait de toutes parts.

Tandis que la gravure française prenait à Paris sous le règne de Louis XIV une forme particulière et bien personnelle, un mouvement analogue se produisait en province, où travaillaient un grand nombre d'artistes qui souvent ne venaient se perfectionner dans la capitale qu'après avoir acquis une pratique avancée de l'art dans lequel ils s'exerçaient. Dans tous les centres de quelque importance vivaient un ou plusieurs graveurs qui participaient au mouvement général sans subir une influence unique, sans se soumettre à une direction despotique.

Avant de siéger à l'Académie de peinture, Claude Vignon avait gravé à Tours plusieurs planches dont l'exécution matérielle n'est pas maladroite. Sans doute le goût de dessin, chez cet artiste, laisse beaucoup à désirer et accuse une réminiscence malheureuse des ouvrages mis au jour par les plus faibles artistes de la décadence italienne : aussi les planches signées du nom de Claude Vignon doivent être consultées avec prudence et ne sauraient, sans danger, être mises entre les mains des débutants. Elles peuvent toutefois ne pas être inutiles à des artistes qui tiennent à connaître certains effets de morsure dont ils peuvent user à l'occasion, et qui, une fois prévenus de la circonspection qu'il faut apporter à l'examen de ces ouvrages, pourront en faire leur profit et en tirer un parti satisfaisant.

Il en est de même de Jacques Bellangé, qui naquit et qui travailla à Nancy. Si l'on s'arrêtait uniquement à la façon par trop indépendante avec laquelle il traitait le dessin, on serait en droit de n'accorder aucune attention à ses ouvrages; on ne saurait trop énergiquement, au contraire, recommander aux élèves de ne pas imiter ces figures insensées à force de vouloir paraître élégantes, que l'artiste répandait dans ses compositions encombrées et banales : mais si l'on sait ne pas se laisser dominer par l'impression que de semblables incorrections provoquent, on pourra peut-être trouver quelque charme au travail matériel de l'outil, qui n'est ni sans attrait ni sans adresse.

Pierre Brebiette fit ses débuts à Mantes, et c'est là sans doute qu'il grava ses premières planches : il dessinait d'une façon fort insuffisante, et ne montra jamais pour l'art sérieux un grand penchant; il mérite toutefois d'être nommé pour avoir inventé avec un certain talent des frises destinées à figurer les *Arts libéraux*. Sa pointe légère et spirituelle, entre les mains d'un artiste mieux instruit des principes mêmes de l'art, eût pu produire des ouvrages recommandables. Brebiette nous a conservé le souvenir de sa propre image dans une eau-forte de petite dimension, qui peut passer pour l'œuvre la plus intéressante qu'il ait produite.

A Toulouse, le peintre et poète Hilaire Pader introduisit quelques estampes de sa composition dans la traduction qu'il donna en 1649 du *Traité des proportions du corps humain* de Jean Paul Lomazzo, et dans le livre bizarre qu'il composa en 1653 sous ce titre : *Le songe énigmatique de la peinture parlante*. Sans doute, le graveur ne fit preuve dans ces planches ni d'une originalité ni d'un savoir bien exceptionnels; il occupe cependant sa place dans l'histoire de l'art en province, et contribue à faire voir que Paris n'avait pas au dix-septième

siècle, comme il l'a à peu près exclusivement de nos jours, le monopole de la gravure.

C'est à Châteaudun que naquit Nicolas Chapron, qui exécuta, d'après les *Loges* peintes par Raphaël au Vatican, une suite d'estampes qui a suffi à donner à son nom une notoriété légitime. Ces célèbres peintures n'ont jamais été mieux traduites que par le graveur beauceron, dont nous ne connaissons aucun autre ouvrage.

A Arles, un artiste qui dut visiter l'Italie, tant sa manière rappelle certaines pièces de l'école bolonaise, Nicolas Delafage, grava quelques estampes fort dignes d'être conservées dans les collections choisies; on lui doit entre autres plusieurs figures de la *Vierge* et une *Charité* qui rappellent tout à fait le goût de Guido Reni et de ses élèves.

En cherchant bien, en ne se bornant pas à ne désigner à l'attention que les artistes dont la réputation a dépassé l'enceinte de leur ville natale, on trouverait encore, en feuilletant les portefeuilles des amateurs de province qui concentrent avec raison leurs recherches sur l'histoire de leur pays, on trouverait encore, disons-nous, pour le dix-septième siècle seulement, plusieurs intéressants spécimens de l'art du graveur. Il est bien rare en France qu'une ville de quelque importance n'ait produit aucun artiste, et, si ce n'est pas ici la place d'aller rechercher au fond de leurs retraites volontaires ces graveurs modestes auxquels a suffi une renommée locale, ce n'est pas une raison pour omettre de dire que quiconque voudra restreindre ses recherches à une province, pourra nous révéler plus d'un ouvrage que nous aurons peut-être, à un moment donné, grand intérêt à connaître.

Quelque louable et quelque empressé qu'ait été le labeur de la province, il était insuffisant à certaines intelligences qui avaient besoin d'émulation pour se produire, d'un théâtre plus

grand pour se révéler complètement. Les modèles bons à imiter étaient rares loin de Paris et de Rome, et parmi les artistes qui ont contribué à la gloire de l'art français, il en est bien peu qui n'aient, pendant plusieurs années au moins, séjourné dans ces grands centres de l'intelligence. Quelques-uns même, une fois qu'ils eurent commencé à vivre au milieu des chefs-d'œuvre de tout genre accumulés autour d'eux, ne pouvaient s'en séparer, et terminaient leurs jours là où ils étaient venus pour ne passer que quelques mois. Notre plus grand peintre français, Nicolas Poussin, fut de ce nombre.

Né aux Andelys en 1594, il vint assez jeune à Paris, se rendit de là à Rome, qu'il ne devait quitter que pour quelques mois à peine pendant sa longue existence. Le peintre échappe ici à notre appréciation; cependant les qualités qui distinguent ses ouvrages ont été traduites avec une telle exactitude par certains graveurs qui travaillaient sous son inspiration directe et sous ses yeux, qu'on pourrait presque, à l'examen des estampes gravées d'après ses compositions les plus célèbres, se former une idée juste, complète et définitive de son talent. La beauté de ses œuvres réside en effet dans l'ordonnance et le style des figures, dans la grandeur des lignes et dans l'expression des gestes et des physionomies, bien plus que dans l'adresse de l'exécution ou dans le charme du coloris. Personne mieux que Jean Pesne ne sut s'approprier les qualités du maître et les transporter sur ses planches. Né vers 1623 et mort en 1700, il consacra presque exclusivement son rare talent à reproduire les compositions les plus célèbres de Poussin. N'aurait-il gravé que les *Sept Sacrements*, qu'il aurait déjà acquis les droits les plus incontestables à la reconnaissance des amis des arts. La scrupuleuse exactitude avec laquelle il rend le caractère des figures introduites par Nicolas Poussin dans ses tableaux, le souci qu'il a du dessin et la docilité qu'il témoigna pour

les œuvres qu'il traduit, lui assignent la première place parmi les interprètes de Nicolas Poussin. Sans doute sa pointe n'a aucun de ces agréments extérieurs auxquels sont sensibles les esprits superficiels, mais elle a le don plus précieux et plus rare de satisfaire les juges plus difficiles qui se préoccupent avant tout de la sincérité de l'interprétation ; elle suit avec docilité les contours tracés par le peintre sur la toile, et fait passer sur le cuivre toutes les qualités qui rendent intéressante la peinture originale. Que l'on interroge au hasard dans l'œuvre de Pesne toutes les estampes qui reproduisent des tableaux de Poussin ; que l'on considère le *Ravissement de saint Paul*, le *Testament d'Eudamidas* ou le *Triomphe de Galatée*, partout on retrouvera ce respect pour le maître qui suffit pour établir d'une façon durable la réputation d'un graveur.

Ce n'est pas non plus par la façon dont il taille le cuivre que le graveur italien Pierre del Pô a mérité d'être mis au nombre des artistes dont il importe de conserver le souvenir. Il est difficile de rencontrer un graveur plus maladroit dans l'exécution ; mais il est malaisé aussi d'en rencontrer un plus consciencieux et plus docile à se conformer au modèle qu'il traduit. Les planches de Pierre del Pô, répandues en grand nombre en Italie, servirent la réputation de Poussin ; elles contribuèrent à faire connaître au delà des Alpes les ouvrages de notre illustre compatriote et accrurent sa renommée. Le *Ravissement de saint Paul*, *Sainte Françoise*, et quelques autres compositions également célèbres, ont été rendus par Pierre del Pô avec une intelligence qui témoigne d'une étude particulière de la manière du maître, et qui permet de supposer que le graveur italien reçut directement les conseils du peintre français.

Gérard Audran, le plus habile praticien de l'école française, grava d'après Nicolas Poussin son chef-d'œuvre. Le *Temps*

faisant enfin rendre justice à la Vérité, magnifique composition dans laquelle le grand artiste déploya toutes les ressources de son talent pour faire ressortir l'injustice de ses contemporains à son égard, trouva dans Gérard Audran un traducteur achevé. « Se servant tour à tour de la pointe et du burin, il semble, dit M. Denon, que ces deux instruments soient venus à chaque instant au secours l'un de l'autre, comme les différentes teintes sous le pinceau du peintre. » Ici le rôle du graveur est considérable. Gérard Audran, pour qui l'art n'avait pas de secret, a donné à son ouvrage un aspect limpide que ne possédait pas au même degré la toile qu'il avait sous les yeux ; avec une simplicité dans les travaux qui prouve une puissance de savoir considérable, il est parvenu à transporter sur le cuivre, sans en omettre aucune, toutes les qualités contenues dans la peinture originale, et il y a ajouté une fraîcheur de ton, un charme de couleur que n'a peut-être jamais eu, que n'a pas conservé, en tout cas, le tableau aujourd'hui exposé dans notre galerie du Louvre. A travers l'interprétation intelligente du graveur, la peinture de Nicolas Poussin paraît harmonieuse et séduisante. Gérard Audran ne grava pas que cette planche d'après Nicolas Poussin ; on lui doit encore, outre la reproduction d'un croquis du maître, le *Mariage de la Vierge et de saint Joseph*, croquis reproduit en fac-similé par le savant artiste, plusieurs autres estampes dans lesquelles il mit au service du grand maître français son rare talent. Aucun de ces ouvrages, ni *Sainte Françoise*, ni *Narcisse*, ni l'*Empire de Flore*, quelque grande que soit l'habileté déployée par le graveur, ne peut être comparé au *Triomphe de la Vérité*, estampe exceptionnelle qui mérite d'être proclamée le chef-d'œuvre de la gravure française.

La nièce du peintre Jacques Stella, Claudine Stella, naquit à Lyon en 1634 et mourut à Paris en 1697. Les estampes que

grava cette artiste d'après Nicolas Poussin accusent un tel savoir, une telle expérience du métier et une telle puissance d'exécution, que Watelet n'a pas craint de dire : « Aucun homme n'a saisi, comme Claudine Stella, le véritable caractère de Poussin. » Cette opinion un peu exagérée semble en partie justifiée lorsque l'on examine le *Frappement du rocher* que Claudine Stella a exécuté d'après un tableau qui faisait jadis partie *ex Musœo Anth. Stella Parisiis.* Cette planche, qui reproduit une des plus importantes compositions de Poussin, traduit aussi fidèlement que possible l'œuvre du maître. L'expression donnée par le peintre au visage de ces personnages que la fatigue accable, que la soif dévore ou que le miracle vient de rappeler à la vie, a été rendue avec une justesse de tous points surprenante; et si certaines parties des premiers plans n'étaient traitées d'une façon un peu dure, on serait tenté de s'associer sans réserve à l'opinion de Watelet, qui ajoute qu'« aucun graveur n'est parvenu, comme Claudine Stella, à indiquer la couleur de Poussin ».

Les artistes que nous venons de nommer, pour être les plus habiles parmi ceux qui s'exercèrent d'après les compositions de Poussin, ne suffiraient pas à eux seuls à représenter tous les graveurs qui demandèrent leurs modèles au peintre des Andelys. Nicolas Poilly, qui doit à des ouvrages estimables une réputation méritée, grava une *Sainte Famille* qu'imprima Nicolas Langlois (*Typis N. Langlois, via Jacobœa sub signo Victoriœ*): l'exécution matérielle de la planche laisse peu à désirer, mais le caractère des figures n'a pas été interprété avec le même talent, et l'on serait peut-être assez embarrassé pour désigner l'auteur du tableau, si le nom de Poussin ne se trouvait au bas de la planche.

L'œuvre de Giovanni Dughet, le beau-frère de Poussin, est peu considérable, mais l'artiste a toujours été inspiré

par les tableaux du maître. La meilleure planche qu'il ait signée représente l'*Assomption de la Vierge;* elle est dédiée *All'illustr*^ma *mia signora et padrona coll*^ma *la signora Theodora del Pozzo, devotissimo ser*^re *Giovanni Duguey.* Le mérite de cet ouvrage gît dans la fidélité avec laquelle a été conservé l'aspect de la peinture originale, plutôt que dans une habileté d'exécution bien particulière. Giovanni Dughet ne saurait en effet être rangé parmi les graveurs fort au courant de leur métier, et, même lorsqu'il retrace le *Temps arrachant la Vérité à l'Envie et à la Calomnie*, composition bien différente de la peinture conservée actuellement au Musée du Louvre et multipliée par Gérard Audran, il n'accuse qu'une médiocre expérience de la pratique du burin; il ne doit donc qu'au respect qu'il témoigne pour l'œuvre originale l'honneur d'être mis au nombre des interprètes intelligents de Nicolas Poussin. C'est pour la même raison que les deux planches gravées par le chevalier Avice méritent d'être recherchées par les curieux plus sensibles à une interprétation intelligente qu'à une exécution irréprochable : le *Groupe d'Amours au bord d'une forêt* est une planche excellente qui est digne de trouver grâce auprès des juges les plus difficiles. Benoît Thiboust, dans une *Adoration des Mages*, et Sébastien Vouillemont, dans une *Sainte Famille*, montrèrent plus de bonne volonté que de savoir réel, mais rendirent les œuvres originales avec une assez grande fidélité pour mériter une mention. Un artiste de Toulouse, Jean Baron, donna la mesure de son talent, sobre et contenu, dans une planche, *la Peste d'Azoth*, qui peut compter parmi les bons ouvrages qu'inspirèrent les peintures de Poussin. Le *Martyre de saint Barthélemy*, gravé par Jean Couvay, prouve une grande adresse à manier le burin, plutôt qu'une habileté sérieuse pour rappeler le style des ouvrages de Poussin ; le *Baptême du Christ*,

par Louis de Châtillon, a transmis l'aspect du tableau mieux qu'une certaine *Léda* gravée par le même artiste également d'après Poussin; mais le dessin de ces ouvrages laisse beaucoup à désirer. Gérard Edelinck, dont on ne saurait trop louer la science consommée et dont le burin brillant triomphe d'ordinaire des difficultés qui lui sont soumises, ne se montra pas, dans l'*Annonciation* qu'il grava d'après Nicolas Poussin, aussi habile que dans ses autres planches. Le caractère austère des peintures du grand artiste français convenait mal sans doute à ses instincts, et l'on ne saurait avoir pour cette estampe l'estime légitime que l'on accorde aux autres ouvrages du même graveur. Tous les artistes qui maniaient au dix-septième siècle la pointe ou le burin, Étienne Gantrel, Jean Lenfant, Étienne Baudet, Antoine Garnier, Michel Natalis, Jean Nolin, Pierre van Somer, beaucoup d'autres encore, demandèrent souvent aux compositions de Nicolas Poussin leurs modèles, et nous ont conservé le souvenir de tableaux disparus ou égarés. On est fort heureux de posséder ces reproductions, qui permettent d'apprécier la puissante organisation du chef de notre école; mais aucun des ouvrages mis au jour par ces artistes secondaires ne témoigne d'un talent assez particulier pour mériter d'être noté individuellement, et l'historien qui a intérêt à connaître tous les tableaux exécutés par Poussin devra examiner ces planches, qui satisferont imparfaitement l'artiste, plus exigeant et plus sensible à la qualité qu'à la quantité des reproductions.

Que les ouvrages de Poussin aient été profitables à l'école française et aient eu une influence salutaire sur nos compatriotes, la chose n'est pas douteuse; une individualité aussi puissante ne se produit pas sans laisser après elle une empreinte durable de son génie. Si imparfaites que furent au dix-huitième siècle les tentatives de quelques artistes désireux de

ramener l'art, momentanément détourné de la bonne voie, aux lois éternelles du beau, il est toutefois juste de les signaler, ne serait-ce que pour montrer l'autorité que conservent, même dans les moments où le style noble semble le plus abandonné, les ouvrages de haute valeur, à quelque genre qu'ils appartiennent. Les graveurs en renom pendant le dix-huitième siècle avaient, pour la plupart, étudié dans l'atelier de Gérard Audran; ils avaient puisé à cette école des principes excellents et possédaient une connaissance approfondie de toutes les ressources de la gravure. Lorsqu'ils s'adressaient aux peintures de leurs contemporains, peintures que recommandait l'esprit plutôt que le caractère des figures mises en scène, ils réussissaient complètement. Devant les ouvrages de Nicolas Poussin, qui possédaient des qualités d'un ordre tout différent, ils demeuraient souvent fort inférieurs à leurs modèles, parce que le style des figures qu'ils se proposaient de traduire leur causait un certain étonnement.

Si nous interrogions les unes après les autres toutes les estampes gravées au dix-huitième siècle d'après les peintures de Nicolas Poussin, la même observation reviendrait sous notre plume, et nous donnerions sans profit à notre travail une étendue disproportionnée; qu'il nous suffise de dire que pendant la période que comprennent les règnes de Louis XV et de Louis XVI, quelques graveurs, tant en France qu'à l'étranger, s'inspirèrent quelquefois des ouvrages de Poussin, et que le jour où l'on songea sérieusement, après avoir épuisé sous toutes les formes les sujets que la galanterie pouvait fournir, à revenir à l'étude de l'antique et à remettre en honneur les compositions de style, ce fut un dessin de Nicolas Poussin qui fut choisi comme particulièrement propre à ramener les esprits dans une voie qui semblait à jamais abandonnée. Jean-François Peyron, en gravant *Moïse défendant*

les filles de Jéthro, fit acte de réformateur, et, s'il ne possédait pas un talent d'un ordre assez élevé pour se mettre lui-même à la tête du mouvement de renaissance qui se produisit à cette époque, il n'est que juste de signaler les efforts qu'il avait faits en vue de changer la direction prise par la peinture, efforts qui devaient bientôt être couronnés de succès.

Dans notre siècle, Nicolas Poussin a inspiré également plusieurs bonnes estampes. Outre Raphaël Morghen, qui exerça son burin plus savant que très fidèle d'après le *Repos en Égypte* et le *Temps faisant danser les Saisons*, Boucher-Desnoyers, dans une planche célèbre, *Éliézer et Rébecca*, prouva qu'un graveur habile et consciencieux n'a pas absolument besoin de travailler sous les yeux de l'auteur du tableau pour faire un ouvrage recommandable; en s'attachant à reproduire avec une exactitude scrupuleuse le modèle qu'il a choisi, il trouva le moyen d'attacher son nom à une œuvre excellente et véritablement estimable.

A côté des maîtres qui occupent, pendant la première moitié du dix-septième siècle, la première place, soit à cause de leur talent, soit parce qu'ils envisagèrent un but élevé, se trouve toute une série d'artistes d'un ordre secondaire, mais dont les œuvres méritent néanmoins une attention particulière. Ceux-ci appliquèrent leur talent à conserver le souvenir des faits historiques importants; ceux-là prirent la peine de relever les châteaux splendides construits de leur temps, pour léguer à leurs descendants des témoignages anthentiques du goût qui dominait alors. Évidemment l'historien, plus que l'artiste, s'intéressera à ces productions; cependant l'art a bien aussi quelque chose à y voir, ne serait-ce que sous le rapport de l'exécution : si l'œuvre est mal gravée, il y a de grandes probabilités pour qu'elle fournisse un renseignement inexact; au contraire, si elle est signée par un artiste de talent, on est

presque en mesure d'affirmer que le fait ou le monument reproduit est transmis fidèlement. C'est parce qu'elles sont exécutées par d'excellents graveurs que l'on attache avec raison un grand prix aux estampes historiques de Crispin de Passe, d'Héli Dubois, de Jacques Callot et d'Abraham Bosse.

Celui qui entreprendrait d'écrire l'histoire de l'architecture française sans avoir jeté un regard sur les planches de Claude Châtillon, d'Israël Silvestre et de Gabriel Perelle, se priverait volontairement d'auxiliaires précieux et courrait le risque de rester bien au-dessous de sa tâche. Ces trois artistes, dont l'occupation habituelle consista à relever les maisons royales et les principaux châteaux de la France, avaient des aptitudes diverses, un talent différent aussi; mais le plus souvent ils apportaient à leurs travaux une conscience égale, et ils témoignaient d'une connaissance des lois de l'architecture particulièrement précieuse dans les planches qu'ils mettaient au jour.

L'*Hôtel de ville de Paris*, l'*Hôpital Saint-Louis*, l'*Hôtel de Nevers*, la *Place Dauphine*, la *Sainte Chapelle*, et quelques autres estampes gravées par Claude Châtillon, nous font connaître l'état primitif de ces monuments qui aujourd'hui sont détruits ou modifiés. Lorsque l'architecte ou l'historien a quelque intérêt à connaître certain édifice dont il entreprend la restauration ou dont il veut essayer d'écrire la monographie, il trouve dans ces estampes des éléments précieux que ne saurait remplacer la description la plus minutieuse. Un plan sommaire, une élévation même incomplète en apprend plus à un artiste ou à un érudit que les dissertations les plus savantes. Malheureusement il faut faire un choix, et un choix sévère, parmi les estampes au bas desquelles on lit le nom de Claude Châtillon. Si celles que nous citons plus haut présentent un caractère absolu d'exactitude, il en est d'autres, dans la *Topographie françoise*, qui ne sauraient être con-

sultées sans méfiance. Plusieurs groupes de construction et quelques édifices isolés existant encore aujourd'hui, dont il est par conséquent facile de contrôler l'exactitude, nous ont convaincu que Claude Châtillon n'avait pas toujours pris soin d'aller lui-même étudier directement les vues ou les monuments qu'il faisait entrer dans son important ouvrage de la *Topographie françoise*. Trop confiant sans doute dans les dessins qui lui étaient fournis, dans les croquis qui lui étaient envoyés par ses collaborateurs, il compromit en partie l'intérêt de son livre en n'inspirant qu'une confiance médiocre à ceux qui le consultaient.

Israël Silvestre se montra plus scrupuleux et semble avoir toujours dessiné d'après nature; il voyagea beaucoup en France et séjourna longtemps en Italie. Son œuvre est considérable et se compose uniquement de vues de monuments et de paysages; sa pointe souple et spirituelle retraça avec une fidélité pittoresque tout ce qui frappa ses regards : palais ou maisons récemment construits, ruines ou édifices d'un autre temps, tout est bon pour le peintre-graveur et lui fournit l'occasion de montrer sa rare aptitude à reproduire les œuvres des architectes anciens ou modernes. On est embarrassé lorsque, dans cette série d'estampes très nombreuse, on tient à recommander spécialement à l'attention telle ou telle planche particulièrement intéressante. Le soin uniforme avec lequel Israël Silvestre a traité tous ses ouvrages, la souplesse de pointe qu'il a en toutes circonstances montrée, rendent le choix difficile. Sans doute les *Vues de l'ancienne Chambre des comptes, de l'Église et du Cimetière des Innocents à Paris*, sont des planches dans lesquelles apparaissent au grand jour toutes les qualités d'Israël Silvestre; elles ne sont cependant pas supérieures à *Rambouillet près la porte Saint-Antoine*, propriété du beau-père de Tallemant des Réaux, et à tant d'autres pièces

que l'on pourrait citer, si l'on ne trouvait superflu de faire un choix parmi des ouvrages de valeur égale, qui empruntent aux monuments qu'ils retracent le degré plus ou moins grand d'estime qu'on leur accorde.

Gabriel Perelle profita amplement des exemples qu'Israël Silvestre lui avait légués, et s'attacha, comme son devancier, à conserver à la postérité le souvenir des châteaux ou des palais qu'il voyait élever de toutes parts ou qui avaient été préservés. Sa pointe est monotone et retrace avec une égalité un peu sèche toutes les parties d'un même monument : au point de vue de l'art du graveur, Gabriel Perelle est très inférieur à Israël Silvestre ; au point de vue de l'exactitude, il est son égal. Après les révolutions qui ont tant de fois bouleversé de fond en comble le sol de notre pays, on est particulièrement heureux qu'il se soit trouvé des artistes qui aient pris soin de nous conserver le souvenir des admirables châteaux qui couvraient autrefois la France. Lorsqu'on se laisse aller à des regrets amers et qu'on se prend à maudire les barbares qui ont détruit tant de belles choses, on trouve une consolation, faible sans doute, certaine cependant, à feuilleter les estampes de Silvestre et de Perelle, qui témoignent de notre gloire passée et qui offrent à nos yeux l'image d'un monument auquel se rattache un souvenir précieux ou dans lequel a vécu une individualité intéressante.

Au moment où l'art de la gravure allait dépérissant et où dans tous les pays à la fois, excepté en Hollande et en Flandre, il tombait aux mains d'artistes secondaires et menaçait de perdre sa gloire passée, la France donnait le jour à des maîtres tels qu'elle n'en avait jamais eu.

Gérard Audran, qui naquit à Lyon le 2 août 1640, tint la tête de l'école et donna les preuves du plus rare talent. Il appartenait à une famille d'artistes, et c'est dans la maison

Israel Silvestre delin. et sculp.

Israel Henriet ex. cum privil. Regis

paternelle qu'il puisa les premiers éléments de son art. Son père, Claude Audran, n'était qu'un graveur assez médiocre, mais il en savait assez long pour guider un débutant; ce fut donc sous sa direction que Gérard Audran exécuta ses premiers ouvrages qui, s'ils ne sont pas encore traités avec cette aisance dont, plus tard, l'artiste donna tant de preuves, semblaient indiquer une aptitude assez prononcée pour qu'il fût possible de bien augurer de ces débuts. Lorsque Gérard Audran se fut fortifié dans la connaissance du dessin et qu'il se fut familiarisé avec la pratique du burin, il se rendit à Rome dans le but de se perfectionner dans l'étude de son art. Quoiqu'il se fût fait admettre dans l'atelier de Carle Maratte, il passa presque tout son temps à copier les statues antiques et les peintures de tous les temps qui lui paraissaient les plus propres à exercer utilement sa main; il ne songea aucunement à suivre la carrière du maître qu'il avait choisi, et n'étudia le dessin qu'en vue de devenir un excellent graveur.

Pendant son séjour à Rome, tout en copiant les tableaux qui s'offraient de tous côtés à ses regards enthousiastes, Gérard Audran trouva le temps d'exécuter en gravure un charmant portrait de *Jordanus Hilling*, un plafond peint par Pietre de Cortone dans le palais Sacchetti, un autre plafond du même artiste dans la galerie Panfili, et quatre planches d'après le Dominiquin: *David dansant devant l'arche*, *Judith montrant au peuple la tête d'Holopherne*, *Esther devant Assuérus*, et *Salomon faisant asseoir Bethsabée sur son trône*. Ces planches, qui avaient précédé en France Gérard Audran, avaient appelé l'attention sur leur auteur; aussi, lorsqu'il revint à Paris, fut-il sur-le-champ choisi par Charles Le Brun pour graver les *Batailles d'Alexandre*, auxquelles le premier peintre du Roi venait de mettre la dernière main. Jamais peut-être artiste ne se montra plus digne de la con-

fiance qu'il avait inspirée. Plein d'ardeur et de volonté, Gérard Audran se mit promptement à l'œuvre, et en moins de six ans, de 1672 à 1678, il avait terminé ce travail gigantesque. Employant alternativement l'eau-forte et le burin, il a su transmettre au cuivre avec une savante fidélité les admirables compositions qu'il avait mission de multiplier. Le temps a encore accru l'intérêt que présentaient ces planches au moment où elles virent le jour; les peintures originales ont noirci, se sont assombries à l'épreuve du temps et ont fatalement perdu l'harmonie qu'elles avaient autrefois. Grâce aux estampes de Gérard Audran, on peut se rendre un compte exact, non seulement de la puissance d'invention du peintre, mais encore de la prodigieuse habileté avec laquelle Ch. Le Brun savait ménager les effets de son œuvre et attirer l'attention sur certaines parties plus particulièrement intéressantes. Ici le graveur se montre à la hauteur du peintre, et de la collaboration de ces deux artistes sont sortis plusieurs chefs-d'œuvre qu'on ne saurait trop recommander.

Les *Batailles d'Alexandre* n'occupèrent pas exclusivement Gérard Audran pendant les six années qu'il consacra à leur exécution; en 1674, l'artiste lyonnais mettait la dernière main à une planche également fort importante, *Pyrrhus sauvé,* d'après Nicolas Poussin, planche de haute valeur qui valut à son auteur le titre de membre de l'Académie royale. Quelques années plus tard (21 novembre 1681), Gérard Audran obtenait l'honneur le plus grand auquel pût prétendre un graveur dans l'illustre compagnie: il était nommé directeur.

Sans doute les estampes que nous venons de citer, quelques autres dont nous avons parlé plus haut, le *Triomphe de la Vérité* entre autres, devaient suffire à la gloire de notre artiste; il n'en fut rien. Doué d'une facilité extraordinaire, facilité qu'une connaissance approfondie du dessin et qu'une rare

expérience de la gravure lui avaient acquise, il ne sut jamais se reposer, et l'on trouve son nom au bas d'un grand nombre d'ouvrages qu'il est à propos de recommander à l'étude des artistes qui ont à cœur de se perfectionner dans la gravure. Le *Buisson ardent*, d'après Raphaël; le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*, et l'*Aurore*, d'après Eustache Lesueur; la *Peste d'Égine*, la *Coupole du Val-de-Grâce* et le *Plafond de la chambre du Roi à Versailles*, d'après Pierre Mignard, doivent compter parmi les planches les plus remarquables que l'école française de gravure ait produites. Le burin vient sans cesse au secours de la pointe accentuer le modelé et renforcer les contours, et à l'aide de ces deux instruments le graveur obtint un résultat analogue à celui que le peintre empruntait à sa palette.

Lorsque nous aurons mentionné encore quelques estampes gravées par Gérard Audran d'après les statues de Michel Anguier, de Gaspard de Marsy et de François Girardon, et le livre des *Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, nous aurons rappelé les ouvrages les plus remarquables que mit au jour le chef de l'école française au dix-septième siècle. Après avoir ainsi consacré toute son existence au travail et avoir produit plus qu'aucun de ses contemporains, Gérard Audran mourut à Paris le 26 juillet 1703. Il avait formé un grand nombre d'élèves qui se montrèrent avides de recevoir ses conseils et de profiter de son expérience. Les doctrines qu'il avait mises en honneur, la manière qu'il avait inaugurée, se continuèrent longtemps en France, et l'influence salutaire de Gérard Audran se fit sentir pendant la plus grande partie du dix-huitième siècle.

A côté de Gérard Audran travaillaient des artistes de haute valeur, qui n'usaient pas des mêmes moyens que lui, mais qui obtenaient des résultats également satisfaisants. Gérard Ede-

linck, Robert Nanteuil et Jean Morin méritent d'occuper dans l'histoire de la gravure une place d'honneur : les œuvres de Charles Le Brun, de Pierre Mignard et de Philippe de Champagne sont les modèles qu'ils préférèrent, et, s'ils ne s'adressèrent pas uniquement à ces peintres, ils leur firent cependant de fréquents emprunts et surent très heureusement interpréter leurs productions.

Gérard Edelinck naquit à Anvers en 1640, mais il conquit son titre de Français en passant presque toute sa vie à Paris, et en sollicitant son entrée à l'Académie royale, qu'il obtint le 6 mars 1677. Le premier ouvrage que G. Edelinck exécuta en France fut, si l'on a égard à l'adresse de Moncornet qui se lit au bas de la planche, le *Portrait de la duchesse de la Vallière.* On ne retrouve dans cette estampe ni la souplesse habituelle du burin de Gérard Edelinck ni la sûreté de son dessin ; sans doute on y remarque déjà une entente de la couleur que dans l'avenir posséderont tous les ouvrages d'Edelinck, mais on constate également quelques duretés que le maître, en pleine possession de son talent, eût sans aucun doute corrigées. Cette estampe est à peu près la seule dans tout l'œuvre de Gérard Edelinck qui atteste quelque inexpérience ; toutes les autres sont exécutées avec une égalité de talent qui rend un ordre chronologique fort difficile à établir dans l'œuvre du maître. Quoique les planches portant le nom de Gérard Edelinck possèdent des qualités de même ordre, une connaissance du dessin tout à fait hors ligne et une préoccupation de l'harmonie à peu près inconnue précédemment, il importe de signaler particulièrement à l'attention quelques estampes qui méritent d'être mises au rang des chefs-d'œuvre. De ce nombre sont : la *Sainte Famille* dite de François Ier, d'après Raphaël ; la *Tente de Darius*, d'après Charles Le Brun ; les *Portraits de Desjardins et de Philippe*

de Champagne. Dans ces ouvrages, qui sont l'honneur de l'école au sein de laquelle ils se sont produits, Gérard Edelinck semble s'être surpassé lui-même. Il a su allier à un pieux respect pour le caractère si divers des peintures qu'il traduisait une façon personnelle d'interpréter les maîtres qui accuse une haute intelligence de l'art. Au milieu de la série considérable de portraits que G. Edelinck mit au jour, il convient encore de citer ceux de *Charles Lebrun*, de *François Tortebat*, d'*Hyacinthe Rigaud*, de *Paul Tallemant*, de *John Dryden* et de *Fagon*. Jamais graveur ne sut exprimer la vie avec plus de vérité, ni plus habilement faire passer sur le métal l'esprit de ses modèles. Non seulement ces portraits vivants et pleins de physionomie sont précieux au point de vue de l'art, ils offrent encore un intérêt d'un autre genre : la plupart des personnages que le burin de Gérard Edelinck a retracés ont joué dans l'histoire politique, dans les arts, ou dans la littérature un rôle important, et, à l'aide de ces images fidèles, il est possible de mieux connaître le caractère d'un certain nombre d'hommes dont la vie nous attache ou dont les moindres productions nous attirent.

Robert Nanteuil, qui vécut en France à côté de Gérard Edelinck, joignait au talent de graveur une expérience du dessin que possédaient au même degré fort peu de ses confrères; le plus souvent il n'empruntait pas à autrui ses modèles, et dessinait lui-même d'après nature, *ad vivum*, comme on disait alors, les personnages qu'il devait ensuite reporter sur le métal. Plusieurs de ses crayons nous sont parvenus; ils rappellent par leur vif accent de vérité les dessins analogues faits au seizième siècle, et leur exécution soignée — il ne faut pas oublier que la plupart du temps ils étaient destinés à servir à la gravure — ne nuit en rien à la vivacité de la physionomie et au caractère bien particulier de chaque personnage. Lorsque,

armé d'un aussi parfait modèle. Robert Nanteuil prenait en main le burin, il n'avait plus qu'à copier fidèlement les contours qu'il avait une fois déjà tracés, et l'outil, docile à la ferme volonté du maître, traduisait avec une rare exactitude le travail du crayon ou du pastel. L'œuvre de Robert Nanteuil ne présente pas toutefois cette uniformité que nous constations plus haut dans les productions de G. Edelinck. Avant de mettre au jour les planches hors ligne qui ont valu à son nom d'être mis à côté des plus illustres, il avait cherché sa voie et avait interrogé les ouvrages de ses prédécesseurs. Tantôt, s'efforçant de trouver dans un pointillé un peu multiplié un modelé qu'il ne pensait pas pouvoir obtenir à l'aide de tailles, il semblait emprunter à Jean Boulanger sa manière assez étroite de rendre la physionomie humaine; tantôt, attiré par le succès peu justifié que les productions de Claude Mellan obtenaient, il faisait usage d'une seule taille à peine interrompue par quelques contre-tailles, et ne parvenait que bien incomplètement à rendre les dessins qu'il avait lui-même tracés avec cet amour de la précision qui en faisait un des mérites principaux; tantôt enfin, se conformant aux exemples que lui fournissait son maître Nicolas Regnesson, il disposa ses tailles dans le sens de la forme, les doubla à propos de secondes et de troisièmes tailles, qui, en venant renforcer les premières, aidaient à accentuer le dessin dans ce qu'il avait de plus particulièrement intéressant, et donnaient aux planches qu'il produisait l'aspect fidèle des dessins qu'il avait précédemment tracés. C'est en perfectionnant cette dernière manière que Robert Nanteuil acquit la réputation fort méritée dont il jouit: il modelait à l'aide de travaux différemment accusés chaque partie du visage; il variait ces mêmes travaux selon les objets qu'il voulait indiquer, et donnait à la physionomie des personnages un tel caractère de vérité, que, dans les œuvres exécutées

Celuy de qui Nantüeil a fait icy L'jmage,
Est encor mieux depeint dans ce livre du Sage.

par Nanteuil dans la période de sa vie où il est en pleine possession de son talent, on ne trouve plus que des éloges à accorder, que des modèles à recommander. C'est à cette époque de sa carrière, lorsqu'il n'avait plus rien à apprendre des autres, lorsqu'il avait cessé d'interroger les œuvres de ses contemporains ou de ses prédécesseurs, que furent gravés les portraits de *Pompone de Bellièvre*, de *Pierre de Maridat*, de *Jean Loret*, de *Lamothe le Vayer*, de *Turenne*, de la *duchesse de Nemours*, de *J.-B. van Steenberghen*, et vingt autres non moins parfaits, qui seront toujours considérés par les artistes comme des œuvres du premier ordre qui méritent d'être conservées avec respect dans les cabinets les mieux choisis.

Outre l'estime que commande Robert Nanteuil par ses travaux, l'art de la gravure lui doit une véritable reconnaissance pour le célèbre édit de 1660, daté de Saint-Jean-de-Luz, que Louis XIV rendit à sa sollicitation. Par cet édit, la gravure devenait un art libre, distinct des arts mécaniques, et les graveurs, délivrés des entraves de la maîtrise, déclarés officiellement indépendants, étaient assimilés aux hommes qui pratiquaient les autres arts, pouvaient prétendre aux mêmes honneurs et n'avaient plus à subir une infériorité dans la protection royale, qui n'avait pas de raison d'être.

Si Gérard Edelinck et Robert Nanteuil se servaient du burin à l'exclusion de tous les autres moyens dont les graveurs peuvent disposer, Jean Morin au contraire ne faisait guère usage que de la pointe sèche ou de l'eau-forte. Il avait suivi les leçons de Philippe de Champagne et avait appris le dessin dans l'atelier de ce maître. Toute sa vie il conserva pour l'artiste qui lui avait enseigné les principes mêmes de l'art un respect profond, respect dont il témoigna hautement en multipliant un certain nombre de portraits que Philippe de Champagne avait signés. Travaillant directement sous les yeux du peintre,

J. Morin s'appropria sa manière à ce point, que la couleur limpide et claire des tableaux du maître apparaît dans les estampes de l'élève. Il rendit avec une vérité parfaite ces physionomies calmes et sereines que Philippe de Champagne se plaisait à exprimer, et de tous les graveurs qui demandèrent leurs modèles aux peintures du célèbre artiste, il est sans contredit celui qui les a le mieux comprises et le plus intelligemment rendues. Les tableaux de Philippe de Champagne n'eurent pas le privilège exclusif de servir de modèles à Jean Morin. Celui-ci, admirateur passionné des portraits d'Antoine van Dyck qu'il avait vus en France, emprunta au maître flamand quelques-uns de ses modèles et exécuta même d'après cet artiste son chef-d'œuvre, le *Portrait du cardinal Bentivoglio*. Les eaux-fortes de van Dyck avaient également attiré les regards du graveur français, qui sut approprier au goût de notre pays les procédés mis en honneur par l'illustre disciple de Rubens. Après avoir arrêté à l'aide d'un contour précis les traits caractéristiques du visage, il modèle les chairs au moyen d'une infinité de petits points obtenus par un travail que l'eau-forte rend doux et moelleux, procédé d'un excellent effet, mais d'un emploi si difficile, qu'Antoine van Dyck et Jean Morin sont les deux seuls artistes qui aient réussi à en tirer un parti satisfaisant. C'est avec ce procédé particulier que sont gravées toutes les estampes de Jean Morin, et, quand on connaîtra les portraits du *cardinal Bentivoglio*, d'*Antoine Vitré*, de l'*abbé de Richelieu*, de *Marguerite Lemon*, de *J. F. P. de Gondi*, de *N. Chrystin*, et quelques autres encore, on conviendra aisément qu'il sut, en faisant usage d'un moyen inconnu à ses compatriotes, se montrer leur égal et conquérir, dans l'histoire de l'art, une place à part à côté des maîtres les plus illustres.

Les estampes de Morin, appréciées de leur temps comme elles méritaient de l'être, servirent de modèles à deux graveurs,

Jean Alix et Nicolas de Plattemontagne, qui cherchèrent à imiter la manière de leur maître; ils y réussirent imparfaitement et ne produisirent que des ouvrages lourds et sans harmonie : ces artistes ne possédaient ni une connaissance du dessin suffisante, ni une souplesse dans le travail assez grande pour pouvoir lutter avec Jean Morin, et leurs planches, que l'on classe d'ordinaire à la suite des estampes du maître, ne peuvent servir qu'à faire ressortir la supériorité de celui-ci.

Tandis que les graveurs que nous venons de nommer occupent le premier rang dans l'art et dirigent le goût public, à côté d'eux travaillent d'autres artistes également fort habiles, mais doués d'une façon moins complète, qu'il serait injuste de passer sous silence. François de Poilly grava d'après Raphaël, d'une manière tout à fait digne d'éloge, la *Vierge au linge*, un des chefs-d'œuvre du musée du Louvre. A l'aide de tailles sobrement tracées, il sut rendre l'admirable ordonnance de ce tableau et donner aux figures la physionomie douce et puissante tout à la fois que le grand maître y avait imprimée. D'après les peintures de nos compatriotes, François de Poilly grava un grand nombre de portraits, qui attestent son savoir comme praticien et le respect qu'il apportait à la reproduction des modèles qu'il avait choisis. Antoine Masson poussa jusqu'à leurs dernières limites les ressources dont dispose le graveur au burin; il mériterait certainement d'occuper dans l'histoire de la gravure une des premières places, si, dans l'art, l'habileté de la main pouvait suppléer à tout. Pour nous, qui mettons la science du dessinateur au-dessus des tours de force de l'outil, nous classerons Antoine Masson au second plan, et si nous recommandons d'une façon spéciale les portraits du *comte d'Harcourt* et de *Brisacier* gravés en 1667 et en 1664, c'est que précisément dans ces deux ouvrages l'habileté du procédé ne nuit en aucune façon à la justesse du dessin;

le burin vient exprimer la forme dans ce qu'elle a de plus particulier et laisse au dessin toute sa souplesse et toute sa précision.

Né à Anvers en 1623, Pierre van Schuppen passa en France la plus grande partie de son existence. Avant de venir dans notre pays, il n'avait signé que des planches sans importance, et son talent ne se forma en réalité qu'au contact de nos compatriotes. Son habileté est grande et son savoir incontestable, mais à aucun moment de sa carrière il ne se signala par un ouvrage hors ligne. Toutes ses planches témoignent d'un égal souci de la propreté et de l'exactitude, et d'une éducation solide, mais on serait fort embarrassé si l'on voulait désigner une planche dans son œuvre qui fût véritablement supérieure aux autres ; elles méritent toutes d'être estimées comme provevant d'un artiste consciencieux, mais à qui ont fait défaut les qualités qui distinguent les maîtres véritables. Nicolas Pitau se montra plus coloriste dans le portrait de *Benjamin Prioli*, qu'il exécuta d'après Claude Lefèvre, que dans aucune autre de ses productions. On retrouve dans cette planche l'influence de son compatriote Gérard Edelinck et comme un souffle de la grande école dirigée à Anvers par Pierre-Paul Rubens. Les autres portraits gravés par Nicolas Pitau, ceux de *Th. Bignon*, d'*Alexandre Petau* et de *Gaspard de Fieubet* entre autres, ne témoignent pas d'une préoccupation aussi manifeste de la couleur, et, bien que la physionomie des personnages représentés soit exprimée heureusement, l'origine flamande du graveur ne se montre pas dans ces ouvrages comme dans le portrait de Benjamin Prioli. Pierre Lombard, né à Paris, subit, lui aussi, l'ascendant de Gérard Edelinck, et gagna aux leçons qu'il reçut de ce maître une manière colorée et harmonieuse qui sied bien au portrait du *Gazetier de Hollande Lafond*, gravé d'après Henri Gascard, et à plusieurs autres portraits

reproduisant des peintures d'Antoine van Dyck. D'après l'excellent peintre flamand, il grava les *Principales Dames d'Angleterre* et quelques autres portraits qui lui valurent une notoriété de bon aloi. C'est également dans l'atelier de Gérard Edelinck qu'Antoine Trouvain puisa les secrets de la couleur et apprit son métier de graveur; il mit au jour un grand nombre de costumes dans lesquels on remarque une habileté d'exécution que ne possèdent pas d'ordinaire les ouvrages de ce genre : son burin est brillant et son dessin précis; les têtes des personnages qu'il retrace sont étudiées avec soin, et la meilleure part de son œuvre se compose de portraits. Parmi ceux-ci, il en est un, celui de *René-Antoine Houasse*, qui est supérieur à tous les autres et qui permet de classer Trouvain très près des maîtres véritables de notre école au dix-septième siècle. Cet ouvrage, qui valut à son auteur l'entrée de l'Académie royale de peinture et de sculpture, mérite d'être donné en exemple aux artistes désireux de se perfectionner dans la gravure; il présente des qualités de dessin et de couleur inconnus à la plupart des artistes français de cette époque. François Spierre et Jean-Louis Roullet mirent trop souvent leur talent au service d'ouvrages de peu de valeur; à ce choix mal entendu des peintures ou des dessins qu'ils multipliaient, ils ont dû de ne pas être jugés plus favorablement. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, d'après Antoine Allegri, dit le Corrège, est la seule estampe de François Spierre que les amateurs recherchent, et le mérite de cet ouvrage explique l'attention qu'on lui accorde. On a quelque droit de s'étonner qu'un artiste capable de mener avec autant de talent une planche de cette dimension et de cette importance ait passé presque toute son existence à graver des frontispices de livres ou des vignettes; son savoir semblait le destiner à des travaux d'un ordre plus élevé, et il est regrettable qu'il se soit ren-

fermé dans cette sphère modeste dans laquelle se cantonnent uniquement d'ordinaire les talents médiocres. Quand on aura cité dans l'œuvre de Jean-Louis Roullet, les portraits de *Lully* et du *marquis de Beringhen* d'après Mignard, de *Camille Letellier* d'après Largillière, on aura signalé les meilleurs ouvrages de cet artiste : son dessin est lourd et sans agrément; son burin reproduit d'une façon monotone les peintures qu'il essaye de multiplier.

A côté des graveurs de profession qui donnaient journellement des preuves de leur savoir, quelques peintres du règne de Louis XIV ne dédaignèrent pas de manier la pointe. Ce fut à titre d'essai seulement. Aucun d'eux ne sentit le besoin, à une époque où vivaient de si habiles graveurs, de s'exercer avec suite dans un art qui exige, pour être pratiqué avec succès, des études longues et pénibles. Charles Le Brun traça quelques eaux-fortes qui n'ajoutent rien à sa gloire; les croquis qu'on lui attribue semblent inspirés par l'école de Simon Vouet et ont été, sans aucun doute, gravés par le grand artiste à une époque de sa vie où il n'était pas encore en possession de la renommée dont il a joui plus tard. Le dessin n'offre rien de particulier, et la manière définitive du maître n'apparaît en aucune façon dans ces essais sans valeur. Tour à tour attiré par les peintures de l'école romaine, par les œuvres nées à Parme et par les tableaux vénitiens, Sébastien Bourdon mit sur le cuivre un certain nombre de compositions où l'on devine les influences que cet artiste a successivement subies; il est vrai d'ajouter que si son goût éprouva de fréquentes variations, sa manière de graver demeura la même, et que sa pointe sèche et sans charme retraça avec une monotonie désespérante plusieurs compositions souvent ingénieusement disposées, mais bien rarement personnelles.

Lorsque Jacques Stella tient en main la pointe, il n'est plus

reconnaissable : autant ses tableaux paraissent inspirés par un sentiment noble et par le choix de la forme, autant ses eaux-fortes semblent sorties d'une imagination prompte, hardie, d'un esprit qui n'est pas sans analogie avec celui de Jacques Callot et de Stefano della Bella ; il faut lire la signature placée au bas de la *Cérémonie de la présentation des tributs au grand-duc de Toscane*, pour être convaincu que cette planche qui contient plusieurs centaines de personnages est de la même main qui peignit cette belle suite de la *Passion*, dont un éditeur moderne a délibérément attribué les compositions à Nicolas Poussin. Il n'existe aucune analogie entre ces ouvrages, qui paraissent exécutés par deux artistes de tempérament et de tendance très divers, et l'on ne saurait expliquer cette transformation complète dans le talent de Jacques Stella, si l'on n'était en mesure de prouver que les estampes qu'il mit au jour datent toutes de sa jeunesse.

Pour Louis de Boullongne et pour Michel-Ange Corneille, il en est tout autrement. Leurs estampes reflètent très fidèlement leurs tableaux, et jamais elles n'accusent chez leurs auteurs une originalité bien grande. Les planches de ces peintres-graveurs attestent une admiration sans bornes pour les œuvres de Poussin et une préoccupation constante de mettre en pratique les doctrines du maître; elles donnent en même temps une assez pauvre idée de leur imagination et n'ajoutent que peu de chose à la considération qui entoure leur nom. Simon Guillain, qui, à ses heures, se montra peintre expérimenté, grava d'après Annibal Carrache une suite de *Cris de Bologne* qui n'est pas appelée à augmenter sa renommée; le dessin de ces figures est peu soigné, et cette série d'estampes est véritablement bien insuffisante pour assurer à son auteur une place distinguée dans l'école française.

Un paysagiste qui a laissé, comme peintre, un nom estimé,

Francisque Millet, fit mordre trois eaux-fortes fort dignes assurément d'être rangées parmi les bons ouvrages que la campagne de Rome a inspirés à nos compatriotes. Par la savante disposition des lignes, par la façon magistrale avec laquelle la nature a été vue et interprétée par le peintre-graveur, on sent que l'artiste est sensible aux beautés naturelles. Les paysagistes de l'ordre de Francisque Millet sont rares de tout temps, et si, parmi les peintres, on peut citer Nicolas Poussin et le Guaspre comme ayant traité le paysage avec cette ampleur et cette noblesse, parmi les graveurs Francisque Millet est à peu près le seul qui mérite d'être mentionné.

Nous terminerons cette liste d'artistes français ayant momentanément quitté les pinceaux pour prendre la pointe par un peintre de portraits qui ne jouit pas de la célébrité qu'il mérite. Nous voulons parler de Claude Lefèvre, qui fournit bien souvent des modèles aux graveurs de son temps. Son œuvre, comme graveur, est bien peu considérable : il ne comprend que trois pièces; mais, parmi celles-ci, il en est une, le portrait du maître, qui est digne d'être particulièrement distinguée; la physionomie est rendue avec une telle largeur, retracée avec un accent de vérité si puissant, qu'en regardant cette estampe, on se laisse involontairement aller à songer aux eaux-fortes d'Ant. van Dyck. Le peintre français, en traçant sa propre image, a prouvé une fois de plus que le meilleur graveur est celui qui dessine avec le plus de goût et avec le plus de sincérité en face de la nature.

C'est dans la seconde moitié du dix-septième siècle, pendant le règne de Louis XIV, que la gravure en manière noire, inventée par Louis de Siegen[1], ou du moins mise en honneur

1. Louis de Siegen naquit en Hollande en 1609; son père était Allemand et sa mère Hollandaise. Il mourut à Wolfenbüttel vers 1680.

par cet artiste, réunit chez nous le plus d'adeptes. La nouveauté de la découverte, les résultats qu'elle était appelée à donner, tentèrent quelques-uns de nos compatriotes. Un peintre français, — il était né à Lille en 1623, — mais bien Flamand par le goût, Wallerant Waillant, grava sous les yeux du prince Rupert, ami et confident de Louis de Siegen, les premières planches en manière noire dans lesquelles se manifeste un talent véritable. Imprimées en Hollande à un très petit nombre d'exemplaires, ces estampes ne furent connues en France qu'assez tard, si l'on en juge par le temps qui s'écoula entre la date de leur publication et le moment où nos artistes s'essayèrent dans ce genre particulier. Isaac Sarrabat fut un des premiers qui osèrent aborder dans notre pays cette manière inusitée de travailler le métal. Son dessin était plus agréable que très distingué, mais son coloris était doux et harmonieux, et son talent s'accommoda très bien de la gravure en manière noire. Les portraits du graveur *Étienne Gantrel* d'après Nic. de Largillière, du *marquis de Praslin* et de *G. J. B. de Choiseul* d'après Hyacinthe Rigaud, de l'imprimeur *Alexandre Boudan*, et une *Adoration des bergers* d'après L. Herluyson, accusent une intelligence fort prompte à s'assimiler le procédé nouveau, et donnent raison à ceux qui prétendent que la gravure en manière noire est propre à rendre tous les genres de tableaux, pourvu qu'elle soit traitée par une main habile. Presque au même moment où travaillait à Paris Isaac Sarrabat, un célèbre collectionneur d'Aix en Provence, Boyer d'Aguilles, faisait reproduire à l'aide du procédé nouveau les principaux tableaux de sa galerie; il mettait lui-même la main à l'œuvre, et dans ce recueil intéressant, fort difficile à rencontrer bien complet et dans de bonnes conditions, on trouve au bas de quelques planches une étoile qui est la marque dont l'artiste amateur désignait les estampes auxquelles il avait travaillé.

Sans doute Boyer d'Aguilles, dans ces travaux, fit preuve de bonne volonté plutôt que de talent ; mais s'il serait hors de propos de le ranger parmi les habiles graveurs en manière noire qui virent le jour en France, il n'y a que justice à constater qu'en s'exerçant lui-même dans un art difficile, il acquérait des connaissances pratiques qui lui permettaient de guider sûrement les artistes auxquels il s'adressait et qui lui donnaient en même temps le droit de juger sciemment les estampes qui lui étaient soumises. Parmi les graveurs qu'il attacha à sa personne, il en est un qui doit être mentionné ici. Né à Aix en 1653, Sébastien Barras ne quitta guère sa ville natale, où il mourut en 1703. La première édition du *Cabinet Boyer d'Aguilles* comprend son œuvre presque en entier. L'artiste provençal ne réussit jamais plus heureusement que lorsqu'il s'adressa à des maîtres qui font à la couleur une part plus large qu'au dessin; le procédé qu'il employait s'accommode d'ailleurs difficilement d'un contour rigoureusement précis et convient aux peintures d'un aspect agréable ou puissant plutôt qu'aux compositions austères.

Si l'on tenait à nommer tous les graveurs en manière noire qui travaillèrent en France, on courrait le risque de citer des artistes qui ne méritent guère d'être tirés de l'oubli. Nos compatriotes qui maniaient le burin avec une grande dextérité, et se servaient de la pointe avec adresse, ne s'exercèrent qu'occasionnellement à la manière noire. Sans doute le portrait que le peintre André Bouys grava de lui-même accuse une entente de la couleur et une expérience du procédé qui sont dignes d'éloges ; une certaine *Sainte Agnès* que Jean Cossin grava d'après un peintre qui nous est inconnu atteste encore une habileté réelle. En reproduisant une peinture de Corrège, *la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus*, L. Bernard fit preuve d'une connaissance sérieuse des lois du clair-obscur et parvint

à rendre avec exactitude l'aspect des tableaux du grand maître de Parme. Bernard Picart, graveur froid et triste lorsqu'il se sert de la pointe ou du burin, mit une certaine chaleur dans une planche qu'il grava en 1698 et qui représente *Démocrite*. Ces ouvrages, quel que soit le mérite très réel qu'ils possèdent, ne suffisent pas à prouver que la manière noire ait été accueillie avec faveur par les graveurs français, et, parce que quelques exceptions se sont produites, il ne s'ensuit pas que l'on trouve dans notre pays des représentants véritablement illustres de cette forme de l'art.

Pendant la seconde moitié du dix-septième siècle, il s'introduisit en France une mode à laquelle on avait à peine songé antérieurement. En examinant les œuvres des artistes qui vécurent sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, on rencontre bien quelques calendriers ornés de figures allégoriques ou accompagnés d'un sujet historique, mais ces rencontres sont fort rares et ne se présentent qu'à l'état d'exception. Sous le règne de Louis XIV, des feuilles énormes dans lesquelles le calendrier n'occupait qu'une très petite place étaient publiées chaque année, et dans de nombreux cartouches surmontant ou encadrant le calendrier étaient représentés les faits intéressants qui s'étaient accomplis pendant l'année précédente. Ces almanachs historiés offrent, année par année, des renseignements les plus précieux sur les faits de notre histoire. Victoires remportées, cérémonies officielles, signatures de traités, réceptions d'ambassades lointaines, unions royales, incidents du monde des lettres ou des arts, tout passe sous les yeux des curieux dans ces journaux gravés, qui viennent compléter le récit des historiens et parler aux yeux un langage plus facile à comprendre qu'aucun autre. Souvent ces calendriers sont gravés par des mains peu expérimentées, et les sujets représentés ont seuls le privilège d'attirer les regards; quelquefois

aussi des artistes célèbres n'ont pas reculé devant ces travaux de longue haleine, et au bas de plusieurs planches de ce genre on lit les noms de Gérard Edelinck, de François de Poilly, de Sébastien Leclerc, d'Albert Flamen et quelques autres non moins connus. On s'explique difficilement comment des artistes occupés comme ceux que nous venons de nommer pouvaient trouver le temps de graver ces cuivres immenses dont la dimension devait épouvanter les plus audacieux, et acceptaient de consacrer leur talent à un travail qui, par son objet même, devait, au bout d'une année, être rejeté et remplacé par une autre estampe de même nature. Si l'on a le droit d'être surpris de cette puissance de travail, qui semble inconnue à nos contemporains, pour ces estampes condamnées forcément à disparaître promptement, on a encore lieu d'être bien plus étonné lorsqu'on voit ces mêmes artistes consacrer un talent éprouvé et un temps fort long à graver des planches destinées à n'être mises qu'un seul jour sous les yeux d'un public restreint. Nous entendons parler de ces thèses de théologie, de droit ou de philosophie, que les étudiants dédiaient soit au roi, soit aux grands personnages de la cour. Un portrait ou une allégorie pompeuse surmonte l'encadrement qui contient les *positions* du candidat, et une planche qui avait coûté à son auteur plusieurs mois de travail n'était vue que des juges ou des amis de l'aspirant docteur, et était reléguée dans quelque coin obscur le jour où le candidat avait soutenu sa thèse et obtenu son diplôme. Heureusement qu'au moment même où ces gigantesques ouvrages voyaient le jour, quelques amateurs prenaient soin d'en recueillir des exemplaires, et sauvaient ainsi d'une destruction certaine ces feuilles immenses qui, à cause de leurs dimensions mêmes, couraient plus que tout autre le risque d'être anéanties ou mutilées. Robert Nanteuil, François de Poilly, Gérard Edelinck et Nicolas Pitau

signèrent plusieurs de ces planches qui, sans ajouter un grand lustre à la renommée de leurs auteurs, ne sont pas indignes d'être conservées dans les collections choisies, comme donnant une idée de l'étonnante fécondité des graveurs du dix-septième siècle.

Sous le règne de Louis XIV, les architectes furent peut-être encore plus actifs que sous les règnes précédents. En dehors des palais de Versailles et de Marly, qui occupaient une légion d'artistes, de nombreux châteaux s'élevaient de toutes parts et donnaient naissance à une architecture nationale qui n'était ni sans grandeur ni sans originalité; plusieurs graveurs ont pris soin de retracer sur le cuivre, à mesure qu'ils étaient élevés, ces monuments d'un aspect souvent imposant, qui répondaient bien aux habitudes du siècle. Jean Marot, architecte et graveur, mais graveur d'architecture plutôt qu'architecte proprement dit, nous a conservé le souvenir d'un grand nombre de ces habitations où le confortable le disputait au luxe, où les nobles proportions s'alliaient à une disposition commode et convenable. Après avoir donné l'élévation du monument, Jean Marot en dessinait la coupe et le plan, et renseignait ainsi complètement sur l'édifice qu'il se proposait de faire connaître. Si ces renseignements étaient appréciés au moment où ils étaient fixés dans le métal, ils ont acquis aujourd'hui, où un grand nombre de ces monuments ont disparu, un intérêt bien plus grand encore. Grâce à ces planches dans lesquelles chaque partie du monument est mesurée, il est aisé de reconstituer dans son état primitif telle portion que l'on a intérêt à connaître, et l'architecte chargé de restaurer une de ces habitations que Jean Marot a gravées peut agir avec certitude et être assuré de ne pas faire fausse route.

Ce que Jean Marot fit pour l'architecture proprement dite, Jean Lepautre, Berain et Daniel Marot le firent pour l'orne-

mentation intérieure des appartements. Lepautre, un des graveurs les plus féconds du dix-septième siècle, était doué d'une imagination tout à faït extraordinaire et d'une habileté d'exécution bien rare. Outre des sujets de toute nature qu'il répandit à profusion dans des livres, il dessina des motifs d'alcôves, de plafonds, de meubles, de vases, de frises, qui renseignent fort exactement sur le goût qui dominait du temps de Louis XIV. Sa pointe grasse suffisait à tout et attaquait le cuivre directement, sans avoir besoin d'être guidée par un dessin préparatoire. Lepautre était un maître dans son genre: il avait sans doute profité amplement des exemples que Le Brun donnait tous les jours dans ses ouvrages; mais, même à côté du chef de l'école française au dix-septième siècle, il mérite d'être rangé parmi les artistes les mieux informés de son temps. On consulte aujourd'hui encore son œuvre avec fruit, et les motifs de décoration qu'il inventa ont défrayé, sans être épuisés pour cela, toutes les générations qui se sont succédé depuis sa mort.

Jean Berain travailla quelques années après Lepautre, et sa manière est un peu différente; les planches d'ornementation qu'il a signées sont aussi dessinées avec correction, mais elles dénotent un tempérament moins personnel et une imagination moins prime-sautière. Il semble que Jean Berain, regardant en arrière, ait connu les arabesques que l'antiquité nous a léguées, sinon directement, du moins à travers les travaux exécutés pendant la Renaissance. La sobriété avec laquelle il compose ses ornements et la sage ordonnance de ses inventions révèlent un artiste laborieux qui mûrit longuement ce qu'il veut exprimer, avant de le livrer au public. Berain, bien qu'il n'obtienne qu'à force de travail ce que Lepautre produit spontanément, n'en est pas moins digne d'occuper une place distinguée dans l'école ; mais le premier

rang doit appartenir à celui qui a donné les témoignages les plus incontestables d'originalité et qui n'a puisé qu'en lui seul ses inspirations.

Pendant toute la première partie de sa carrière, Daniel Marot se rapproche beaucoup de Jean Lepautre, dont il cherche à rappeler la manière et dont il imite les procédés. Contraint de quitter la France au moment de la révocation de l'édit de Nantes, il se retira en Hollande, où il exécuta de nombreux travaux que nous connaissons, grâce à un volume qui fut publié à Amsterdam en 1712, sous ce titre : « *Œuvres du sieur Marot, architecte de Guillaume III, roi de la Grande-Bretagne, contenant plusieurs pensées utiles aux architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, jardiniers et autres.* » Dans cet ouvrage, où les motifs de toute sorte inventés par Daniel Marot sont conservés, on peut noter, en même temps que l'influence certaine des premières études de l'artiste français exilé, une tendance à se laisser guider par les œuvres nouvelles qui l'entouraient. Il prend moins au pays qui l'a adopté qu'il ne lui donne, mais il lui prend quelque chose, et la Hollande a presque autant de droits que la France à le revendiquer comme un des siens.

Nous commettrions une véritable omission si nous ne disions pas au moins un mot, à cette place, d'un recueil qui procura aux graveurs un moyen de se faire connaître qu'ils n'avaient pas eu jusque-là. Louis XIV, qui, à Saint-Jean-de-Luz, avait signé, à la sollicitation de Nanteuil, le fameux édit qui classait la gravure au même rang que les autres arts, voulut compléter son bienfait en commandant aux graveurs français qui vivaient de son temps un grand nombre de planches à l'aide desquelles devaient être reproduits les plus beaux tableaux de ses collections, les statues qui ornaient ses jardins, les châteaux qui dépendaient de la couronne, à l'aide desquelles devait être

conservé le souvenir des combats qu'il avait livrés, des victoires qu'il avait remportées. Ce recueil fameux, connu sous le nom de *Cabinet du Roi*, ne comprend pas moins de vingt et un volumes grand in-folio. Plusieurs des planches qu'il contient, les *Batailles d'Alexandre* et la *Vierge dite de François Ier* entre autres, peuvent passer pour de véritables chefs-d'œuvre, et cette précieuse collection forme le premier fonds de la chalcographie nationale. C'est donc au dix-septième siècle et à la généreuse initiative de Louis XIV que remonte cette institution libérale par laquelle l'État protège les graveurs, fait multiplier les chefs-d'œuvre que possèdent nos collections, et donne un encouragement puissant aux jeunes gens qui se destinent à suivre une carrière que, sans ce patronage, ils pourraient quelquefois être tentés d'abandonner.

Pendant toute la première moitié du dix-huitième siècle, les graveurs français furent occupés à peu près exclusivement à reproduire les ouvrages d'un seul artiste, Antoine Watteau. Celui-ci était coloriste à la façon de Rubens; il adopta un genre bien différent de celui du maître auquel il avait voué un véritable culte, mais on connaît plusieurs dessins du peintre français exécutés d'après les compositions de l'artiste flamand, qui accusent ouvertement cette étude, et certains tableaux de Watteau, *l'Embarquement pour Cythère* entre autres, procèdent ouvertement de l'école à la tête de laquelle était placé Pierre-Paul Rubens. Sans doute les motifs traités par ces deux artistes diffèrent aussi beaucoup : Rubens aimait les sujets tragiques ou pompeux; Watteau, au contraire, ne fixait guère sur la toile que des pastorales ou des scènes intimes. Cette influence, qui nous paraît évidente, était utile à constater. Doué d'un rare talent décoratif, Antoine Watteau mérite d'être placé au rang des maîtres de l'école française, parce qu'il inaugura un genre nouveau, et parce que, dans une certaine mesure,

il réussit à réaliser l'idéal qu'il avait entrevu. Non content de manier le pinceau et d'exécuter ces peintures où la vivacité de l'imagination le dispute à la facilité de l'exécution, Watteau se servit aussi de la pointe, et ses rares eaux-fortes

Costume. — Eau-forte d'Antoine Watteau.

possèdent la même souplesse d'invention que ses peintures. Outre une planche dont les premières épreuves sont introuvables, la *Comédie italienne*, Watteau traça encore finement à la pointe une petite suite de costumes que termina plus tard au burin le graveur Joullain. Le cuivre est à peine creusé; il est effleuré plutôt que gravé, mais tout l'esprit du peintre

apparaît dans ces croquis sommaires que les amateurs se disputent avec raison. A ces planches signalées par les iconographes, nous en ajouterons une nouvelle qui n'a pas, que nous sachions, été rangée jusqu'à ce jour parmi les estampes gravées par Antoine Watteau : nous l'avons rencontrée dans la riche collection de M. le baron Edmond de Rothschild, et nous en donnons ici une réduction très fidèle. La composition est bien connue et est désignée sous le nom de l'*Indifférent*. Lorsque cette eau-forte a passé dans les ventes, elle a été considérée comme une préparation du graveur G. Scotin, qui signa en effet une estampe qui offre une grande analogie avec celle-ci. Or, en comparant l'eau-forte avec l'épreuve définitive, nous avons constaté de nombreux changements et une différence telle dans les dimensions de la planche [1], qu'il est matériellement impossible que l'épreuve terminée et l'eau-forte proviennent d'une planche unique. Deux artistes s'étaient donc exercés d'après cette composition et avaient l'un et l'autre témoigné d'une rare habileté. Pourquoi l'eau-forte reproduite ici ne serait-elle pas l'œuvre de Watteau lui-même? L'habileté avec laquelle elle est dessinée, la façon même dont elle est gravée, semblent autoriser cette opinion, et nous pensons ne pas être contredit lorsque nous avancerons que cette estampe n'est en aucune façon inférieure à la *Comédie italienne* que grava et que signa A. Watteau.

La vogue de Watteau fut extrême. A peine ses tableaux étaient-ils terminés, qu'ils étaient immédiatement gravés. Tous ses contemporains, François Boucher lui-même, un de ses rivaux, transportèrent à l'envi sur le métal ses œuvres dessinées ou peintes, et chacun s'efforça de traduire les com-

1. La planche gravée par Gérard Scotin mesure, au trait carré, 252 millimètres de hauteur sur 190 de largeur, tandis que l'eau-forte que l'on voit ici mesure 246 millimètres de hauteur sur 176 de largeur.

positions du peintre avec tout ce qu'elles offrent de fin, d'imprévu et d'élégant. L'influence de l'école dirigée par Gérard Audran était alors en pleine prospérité. Antoine Watteau arrivait juste à temps pour profiter de l'heureuse impulsion imprimée à la gravure par le maître. A aucune époque la France n'avait compté un aussi grand nombre de graveurs de talent. Citer les noms de Laurent Cars, de Benoît Audran, de Nicolas Cochin, de Michel Aubert, de Nicolas de Larmessin, de Jacq. Ph. Lebas, de L. Surugue, de Henri Simon Thomassin, de Jean Moyreau, de Louis Desplaces et de Bernard Lépicié, c'est fournir la preuve, à quiconque possède quelque connaissance des travaux exécutés au commencement du dix-huitième siècle, que Watteau n'avait que l'embarras du choix lorsqu'il voulait confier à quelqu'un le soin de multiplier ses ouvrages.

Parmi ces graveurs, tous fort bien instruits des conditions mêmes qu'exige leur profession, il en est quelques-uns auxquels nous devons accorder une mention particulière. Laurent Cars, par exemple, né à Lyon en 1702 et mort à Paris en 1771, donna dans les *Fêtes vénitiennes* et dans la *Diseuse de bonne aventure* d'après Watteau, dans la *Serinette* d'après J. B. Siméon Chardin, dans *Hercule et Omphale* d'après François Lemoine, et dans une série de planches gravées d'après Boucher et destinées à accompagner une édition des *Œuvres de Molière* (Paris, Prault, 1734, 6 volumes grand in-4°), la mesure la plus élevée de son talent souple et facile. Comme son maître et compatriote Gérard Audran, il préparait ses planches à l'eau-forte et ne prenait le burin que lorsqu'il avait épuisé les ressources de la pointe. Dessinateur correct et fidèle observateur des dessins ou des peintures qu'il fixait dans le métal, Laurent Cars doit être offert comme modèle aux artistes qui désirent suivre la carrière de la gravure, et ses ouvrages,

qui n'ont pas encore acquis la renommée à laquelle ils ont droit, méritent d'être rangés parmi les meilleurs spécimens de l'art français au dix-huitième siècle. Nicolas de Larmessin traduisit avec une merveilleuse habileté la célèbre peinture de Watteau, les *Pèlerins de l'île de Cythère*, et donna comme morceau de réception, lorsqu'il fut nommé membre de l'Académie royale, le *Portrait de Guillaume Coustou* qu'avait peint Jacques de Lien. Chez cet artiste, comme chez Laurent Cars, le burin venait se mêler heureusement aux travaux de la pointe, et, en accentuant les parties de la planche qu'il importait d'accuser fortement, il obtenait un résultat que la pointe seule eût été impuissante à donner. Jean Moyreau, qui passa une grande partie de son existence à reproduire presque tous les tableaux du peintre hollandais Philippe Wouwerman, et qui, dans cette entreprise gigantesque, déploya un talent réel, nous paraît avoir suivi une direction plus conforme à ses instincts lorsqu'il s'adressa aux tableaux des artistes qui vivaient de son temps. Sans doute il sut traduire habilement les toiles de Wouwerman et transporter sur le métal l'aspect de ces peintures, en même temps qu'il en retraçait la disposition générale; mais à cette imitation d'œuvres dans lesquelles la qualité dominante était la perfection du procédé, Jean Moyreau perdit une partie des facultés particulières à ses compatriotes. Lorsqu'il se trouva en face des peintures de Watteau, telles que la *Partie carrée*, la *Collation*, la *Musette* ou le *Défilé*, il n'apporta pas à l'interprétation de ces ouvrages toute la sobriété d'exécution que l'on était accoutumé à trouver chez ses émules; il multiplia les tailles là où un contour accompagné de quelques points aurait suffi, et, sous prétexte d'accuser plus complètement la forme, il surchargea sa planche de travaux absolument inutiles.

Louis Surugue n'imita pas J. Moyreau, il s'adressa presque

toujours à ses contemporains; à cette sage précaution, il gagna de pouvoir le plus souvent être guidé par les peintres dont il multipliait les œuvres, et il profita largement des conseils qui lui étaient donnés. Watteau, J. B. Pater, François Boucher et Antoine Coypel trouvèrent dans L. Surugue un interprète soigneux : les *Amusements de Cythère*, les planches du *Roman comique*, la *Mort d'Adonis*, et les estampes destinées à rappeler les exploits de *Don Quichotte*, suffisent à montrer le soin avec lequel le graveur traitait les peintures qu'il était chargé de reproduire. Il n'est même que juste de faire remarquer que Surugue donna à certaines planches qu'il mit au jour une harmonie douce que ne possédaient pas toujours au même degré les originaux. Louis Gérard Scotin passa une assez grande partie de sa carrière à travailler pour des éditeurs qui ne se montraient pas fort exigeants et qui donnaient à cet artiste une besogne souvent indigne de lui. Il fixait sur le cuivre des vignettes destinées à accompagner un texte, des fleurons, des culs-de-lampe, et ne songeait guère à aborder les tableaux des maîtres; lorsque, par hasard, il s'affranchit de cette tutelle et qu'il s'adressa aux tableaux de ses contemporains, il prouva hautement qu'il avait fait de fortes études et qu'il était tout à fait capable d'aller de pair avec ses compatriotes les plus expérimentés. Les *Plaisirs du bal*, les *Fatigues de la guerre*, le *Lorgneur* et la *Cascade*, que Gérard Scotin grava d'après Watteau, sont des ouvrages excellents que les graveurs les plus célèbres du dix-huitième siècle ne renieraient pas, et que les amateurs délicats recherchent avec raison. Le dessin en est correct, le burin moelleux, et ces planches attestent que, malgré le nombre considérable d'estampes médiocres que Gérard Scotin exécuta, il est fort à propos de classer cet artiste parmi les meilleurs continuateurs de la manière mise en honneur par Gérard Audran.

Les graveurs que les ouvrages d'Antoine Watteau avaient si heureusement inspirés ne se renfermèrent pas uniquement dans la représentation des tableaux de ce maître; ils trouvèrent également chez les autres peintres qui vivaient de leur temps des modèles excellents dont ils s'empressèrent de profiter. Lancret et Pater, qui continuaient la manière inaugurée par Antoine Watteau, et François Boucher, qui avait hérité de la vogue que son prédécesseur avait eue pendant de longues années, produisaient d'ailleurs des ouvrages qui étaient faits pour tenter des graveurs expérimentés. Les bergeries des premiers, la mythologie interprétée à sa manière par le second, obtenaient d'ailleurs un succès qui était fait pour encourager ces artistes naturellement disposés à suivre la mode. Nicolas de Larmessin, Ch. Nic. Cochin, L. Desplaces, Lépicié et Laurent Cars trouvèrent moyen, en copiant les œuvres de Boucher, de Lancret et de Pater, de déployer les qualités qui leur étaient propres, et mirent au jour des planches qui, en multipliant des compositions spirituelles ou aimables, contribuaient à augmenter la réputation des peintures originales. A travers ces reproductions intelligemment fidèles, les œuvres des maîtres que nous venons de nommer apparaissent à l'œil débarrassées de ce ton de convention qui n'ajoutait rien à leur intérêt, et gagnent certainement plus qu'elles ne perdent à cette transformation. Dans ces planches l'eau-forte joue généralement un rôle important, et la préparation à la pointe est poussée aussi loin que possible; le burin n'intervient que pour accentuer les parties qu'il importe d'accuser d'une façon particulière et pour renforcer les travaux imparfaits: les procédés mis en vigueur par Gérard Audran sont ici en pleine faveur et l'art en profite largement.

Les dessins que Boucher inventait avec une fécondité sans pareille et que s'arrachaient les amateurs amenèrent nos com-

patriotes à aborder un genre de gravure qui n'avait pas encore été pratiqué en France. Nous voulons parler de ces fac-similé obtenus à l'aide de la roulette, qui reproduisent un dessin jusqu'aux incertitudes, jusqu'aux *repentirs* des artistes, et que l'on imprime avec des encres qui imitent la sanguine ou la pierre noire, suivant que l'original a été exécuté avec l'un ou l'autre de ces crayons. Gilles Demarteau, Jean-Charles François, Bonnet, Christophe Leblond et Gautier-Dagoti, chacun avec un procédé particulier dont il était l'inventeur, s'exerçèrent dans ces sortes de contrefaçons que nous avons depuis cette époque, à l'aide de la photographie, singulièrement perfectionnées. L'ambition de ces artistes consistait à obtenir, en se servant d'une planche de cuivre et d'un instrument d'acier, la reproduction aussi fidèle que possible d'un croquis ou d'un tableau, reproduction tellement exacte, que les tons eux-mêmes étaient, à l'aide de tirages successifs, transportés sur le papier, et qu'à un examen superficiel, on pouvait être trompé sur la nature de l'objet que l'on avait sous les yeux. Ces fac-similé, qui ne peuvent induire en erreur les hommes expérimentés, accoutumés à voir les œuvres d'art et prévenus contre les supercheries de tout genre, permettent d'étudier sûrement, sans que la vue des originaux soit absolument indispensable, la manière de procéder d'artistes dont les œuvres sont intéressantes, dont les moindres manifestations peuvent être profitables à ceux qui veulent suivre la même carrière ou qui ont intérêt à surprendre les secrets de leurs devanciers.

Nous retrouvons encore les artistes que nous avons nommés plus haut, lorsque nous interrogeons l'œuvre de Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Ce peintre excellent, dont les ouvrages se distinguent de ceux que nous avons mentionnés jusqu'à présent par une recherche de la vérité qui n'était pas habituelle de son temps, ne fixait guère sur la toile que des sujets de la vie do-

mestique. Son talent consistait à agencer avec esprit deux ou trois personnages dans un intérieur simple, et son ambition était satisfaite lorsqu'il avait représenté au naturel des scènes auxquelles il lui était donné d'assister tous les jours. Son dessin était d'une rare précision et sa peinture solide : c'était un réaliste dans la véritable et bonne acception du mot, qui, tout en demeurant un fidèle observateur de la nature, y mettait assez du sien pour éviter toujours la banalité et la grossièreté. Les artistes de la race de Chardin sont rares de tout temps, en France comme ailleurs. Parmi les graveurs qui se montrèrent les plus habiles à s'approprier les qualités de Chardin et qui traduisirent avec le plus d'intelligence ses peintures, il faut citer Bernard Lépicié, qui transporta sur le métal avec une rare fidélité le *Toton*, la *Ratisseuse* et la *Gouvernante*, compositions aimables qui peuvent donner une idée complète de la manière de leur auteur, et qui attestent chez l'interprète un respect peu commun pour les peintures originales. Soit que Chardin, à l'exemple de quelques grands maîtres, ait pris soin de surveiller lui-même les graveurs qui multipliaient ses ouvrages, soit que ceux-ci aient apporté dans leur besogne un soin inaccoutumé, il est bien certain que peu de peintres ont été aussi bien gravés que celui qui nous occupe. Outre Bernard Lépicié, Laurent Cars, Charles-Nicolas Cochin, Filleul, Lebas et Surugue multiplièrent avec un rare talent les compositions familières de Chardin, et contribuèrent fortement à répandre le nom de cet artiste; ils parvinrent à transporter sur le métal toutes les qualités du maître, et, de tous les peintres français, Chardin est peut-être celui dont les œuvres aient été le plus également bien reproduites.

Plusieurs peintres français au dix-huitième siècle firent mordre eux-mêmes quelques eaux-fortes dans lesquelles apparaissent leurs aptitudes particulières et leurs qualités natives.

Les Coypel — Noël (1628-1707), Antoine (1661-1722), Noël Nicolas (1688-1734), et Charles-Antoine (1694-1752) — s'exercèrent dans ce genre. Leurs ouvrages gravés ne dépassent jamais les proportions du croquis, et l'on s'exposerait à juger d'une façon fort incomplète et peut-être fort injuste ces peintres, si l'on interrogeait seulement ces estampes improvisées, pour ainsi dire, au courant de la pointe sur le métal. Ces essais, qui n'ont aucune prétention, ne présentent qu'une des faces du talent de ces artistes. Pour apprécier sainement leur manière propre, il faut avoir recours aux œuvres définitives, conçues lentement et exécutées après toutes les études préparatoires qu'exige un travail de longue haleine. Autant, dans leurs tableaux, ces artistes s'appliquent à ne rien sacrifier au hasard et à indiquer avec une précision qui n'est pas toujours exempte de lourdeur tout ce qu'ils veulent exprimer, autant, dans leurs estampes, ils se montrent satisfaits à peu de frais et prennent peu de souci de la propreté de l'exécution. Pour eux, la pointe tient la place de la plume ou du crayon, et, au lieu de tracer sur une feuille de papier un croquis qui, dans l'avenir, trouvera son application, ils fixent ce croquis d'une façon durable en le gravant dans le métal.

Honoré Fragonard, dont les nombreuses peintures et dont les innombrables dessins, après avoir été longtemps négligés, jouissent aujourd'hui d'une faveur exagérée, était un graveur adroit qui mérite d'être classé parmi les plus fins peintres-graveurs du dix-huitième siècle. Les quatre *Bacchanales* et l'*Armoire*, pour ne parler que des eaux-fortes les plus habilement traitées par l'artiste, lui méritent certainement cet honneur. La forme précise des figures et des objets ne le préoccupait sans doute qu'assez médiocrement, et jamais il ne songea à s'approcher de la beauté proprement dite; mais il savait exprimer la vie, et, dans ses eaux-fortes, même dans

celles que l'on recherche le moins, il témoignait d'un esprit facile, et sa pointe alerte, qui ne traitait d'ordinaire que des sujets frivoles, égratignait le cuivre avec une habileté que ne possédait au même degré aucun de ses contemporains.

Gabriel de Saint-Aubin dessinait tout ce qui frappait ses regards. Sa place est aussi bien parmi les curieux que parmi les artistes : il ne visitait jamais une collection d'œuvres d'art, une exposition, sans conserver, à l'aide d'un croquis, le souvenir des objets qui avaient particulièrement attiré son attention. En marge du catalogue ou du livret qu'il tenait à la main, il traçait sommairement au crayon les tableaux ou les curiosités exposés sur les murs d'une salle de vente ou officiellement exhibés. Il couvrait de notes les livres qu'il possédait, accompagnait d'explications les spirituelles esquisses qu'il traçait à tout propos, et éprouvait un besoin de consigner sur le papier ses impressions, qu'aucun autre de ses contemporains ne posséda au même degré. Parfois le crayon ne lui suffit plus, et il eut recours à la pointe ; il traça alors sur le cuivre quelques planches qui ont une saveur particulière. La *Vue du salon du Louvre en* 1753, la *Foire de Bezons*, l'*Incendie de la foire Saint-Germain*, le *Spectacle des Tuileries*, sont autant de petites scènes spirituellement esquissées, qui présentent ce mérite particulier qu'elles sont prises sur le vif, et qu'elles retracent sans prétention des sujets qui n'ont rien d'épique, mais qui intéressent notre curiosité indiscrète. Gabriel de Saint-Aubin faisait tirer un très petit nombre d'épreuves de ses ouvrages et n'avait aucun souci de les répandre ; c'était pour lui et pour quelques amis qu'il travaillait, et il ne songeait pas à tirer profit de ses essais de pointe. De là vient la rareté de ces petites eaux-fortes, et le cas qu'en font aujourd'hui les amateurs désireux d'être renseignés sur les plus petits faits de notre histoire.

Jean-Baptiste Pierre, qui grava plusieurs de ses dessins, et qui nous a conservé le souvenir d'une mascarade chinoise faite à Rome, en 1735, par les pensionnaires de l'Académie de France, ne laissa pas de meilleur témoignage de son habileté comme aquafortiste, que quatre pièces exécutées d'après des croquis inspirés à Subleyras par les contes de la Fontaine : le *Frère Luc*, la *Courtisane amoureuse*, le *Faucon* et les *Oies du frère Philippe*. Lorsqu'il n'eut pas recours aux compositions d'autrui, il fut loin de témoigner d'une habileté semblable ; les imperfections de son dessin, la banalité de ses inventions, apparaissent au grand jour, et ne permettent plus d'accorder une attention sérieuse à ses ouvrages.

Philippe Jacques Loutherbourg passa une grande partie de son existence en Angleterre. A ce long séjour hors de France, il compromit son originalité native : les planches signées de son nom semblent inspirées par les œuvres d'Hogarth, et pourraient être classées dans l'école anglaise sans que l'art français ait un intérêt sérieux à les revendiquer comme siennes. Loutherbourg, après avoir peint des animaux et avoir acquis dans cette spécialité une certaine réputation, se fit, à un moment donné, peintre de genre et caricaturiste. L'*Exhibition* et la *Boutique du perruquier* et *du cafetier* ne sauraient faire classer leur auteur ailleurs que dans cette classe fort nombreuse en Angleterre d'artistes *humoristiques*, qui cherchent à dépeindre la société en montrant ses ridicules et en accusant ses travers. L'exécution matérielle des planches de Loutherbourg n'indique pas un savoir bien complet des ressources que peut offrir la gravure : la pointe de l'artiste attaque le cuivre avec hardiesse, quelquefois même avec rudesse ; mais n'étant pas dirigée par une main fort au courant du dessin, elle ne parvient qu'à tracer des œuvres qui n'ajoutent rien à la gloire de notre école. Antoine Rivalz naquit à Toulouse en 1677, et

mourut dans la même ville en 1735; il passa la plus grande partie de sa vie à peindre, et ne fut graveur que par accident. On connaît de lui quatre eaux-fortes destinées à accompagner le *Traité de peinture* de Bernard Dupuy du Grez. Ces quatre planches rappellent la manière de Charles Le Brun; elles montrent une certaine préoccupation du style et de la beauté, et témoignent que les œuvres des maîtres en vogue avaient pénétré jusqu'au fond de la France. Hubert Robert, comme plusieurs des artistes que nous venons de nommer, ne mania la pointe que fort rarement, et dut surtout aux nombreux panneaux décoratifs qu'il exécuta la réputation qui entoure son nom. Malgré l'esprit qu'il montra dans une suite de douze planches, les *Soirées de Rome*, dédiées à une femme artiste, à Marguerite Lecomte, il eût eu quelque peine à laisser dans l'histoire trace de son passage, s'il n'eût été que graveur. Sa pointe est fine, ses compositions sont ingénieuses, mais les menus travaux auxquels il se livre comme graveur ne dénotent ni une connaissance du procédé, ni une science du dessin suffisantes pour intéresser beaucoup la postérité. Marguerite Lecomte, à qui Hubert Robert dédia les *Soirées de Rome*, avait appris la gravure du peintre-graveur Claude-Henri Watelet; elle traça sur le cuivre quelques croquis, que les artistes ont peu d'intérêt à connaître. Watelet lui-même, qui donna des leçons de gravure à Marguerite Lecomte, courrait grand risque d'être fort oublié, s'il n'avait composé avec Lévêque le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure*, destiné à accompagner l'*Encyclopédie*. Comme graveur, il doit être rangé parmi ces amateurs qui tenaient à se rendre compte des procédés pour être à même de mieux apprécier les travaux des autres; sa place ne saurait être marquée au milieu des artistes proprement dits. Comme historien, sa valeur est plus grande; la plupart des articles du

Dictionnaire de peinture dénotent un esprit éclairé fort au courant de l'histoire de l'art, et ayant pour les œuvres nobles et élevées un goût que l'on est assez surpris de trouver chez un homme vivant en plein dix-huitième siècle. Ce graveur amateur, qui tenta de contrefaire les eaux-fortes de Rembrandt, avait fait des études trop incomplètes pour pouvoir réussir dans cette entreprise; mais il sut apprécier les maîtres de la gravure avec une justesse parfaite, et montra dans ses jugements une clairvoyance rare de tout temps à rencontrer dans les ouvrages de ce genre.

Un autre amateur qui entretenait avec tous les artistes du dix-huitième siècle une correspondance suivie, Agman Thomas Desfriches, né à Orléans, grava quelques vues des bords du Loiret qui attestent plus de bonne volonté que de savoir : ces eaux-fortes naïves sont fort inférieures à quelques-uns des dessins signés du même nom que l'on rencontre assez fréquemment.

Puisque nous en venons à parler des graveurs amateurs qui travaillèrent au dix-huitième siècle, il convient de ne pas omettre L. C. de Carmontelle, qui, non content de tracer les portraits d'un grand nombre de personnages qui vivaient de son temps, grava lui-même à l'eau-forte quelques planches plus spirituellement touchées que très correctement dessinées. Le *duc de Chartres*, *Voltaire à Ferney* et *Rameau*, suffisent à donner la mesure de ce petit talent qui inspira assez souvent les graveurs de son temps. J. B. Joseph Delafosse, N. Ransonnette, Houel et Miger, se chargèrent de transporter sur le cuivre certains dessins de Carmontelle, que celui-ci ne prit pas le soin de graver lui-même. A ces artistes nous devons les portraits du jeune *Mozart*, de *Bachaumont*, du *comte de Milly*, et quelques autres qui rendent avec fidélité les silhouettes adroitement tracées par l'écrivain artiste, silhouettes qui nous

font connaître la physionomie d'un certain nombre de personnages qui, sans lui, seraient demeurés inconnus.

Parmi ces artistes qui ne maniaient qu'accidentellement et comme par délassement la pointe, il convient encore de nommer le comte de Caylus et la marquise de Pompadour. Le premier, archéologue et écrivain distingué, dessinait avec facilité; il utilisa ses loisirs à reproduire une quantité de dessins, d'objets antiques, et à graver quelques compositions de son invention. Bien que ses planches n'accusent ni un sentiment profond de l'art ancien, ni une compréhension élevée des dessins des maîtres, elles révèlent cependant que l'esprit de l'artiste était singulièrement épris des belles choses. Le comte de Caylus fut un des premiers qui remirent en honneur les chefs-d'œuvre de l'antiquité; à l'aide de ses travaux écrits plus peut-être encore que par ses gravures, il contribua pour une large part à ce retour vers les principes souverains de l'art qui se produisit en France à la fin du dix-huitième siècle. En multipliant, même sans une grande perfection, les œuvres des maîtres, en mettant sous les yeux de tous ce qu'un petit nombre de curieux pouvait seul connaître, il transforma le goût de ses contemporains, et lorsque, quelques années après sa mort, il se produisit en France un homme assez puissamment organisé pour devenir le chef de l'école française, Louis David trouva les voies préparées par le comte de Caylus et par quelques autres artistes, et put, sans rencontrer trop d'opposition, grâce aux efforts réitérés de ces hommes dévoués, opérer la révolution à laquelle il présida. Si la marquise de Pompadour eut sur la direction générale de l'art de son temps une grande et salutaire influence, elle ne saurait, comme artiste, être classée bien haut. On lit son nom, *Pompadour sculpsit*, au bas d'une série de gravures reproduisant des pierres gravées et des camées exécutés par Jacques Guay, et la

propreté du travail semble indiquer que le personnage quasi royal qui signa ces planches appelait quelquefois à son aide une main fort expérimentée. Quant à trois ou quatre estampes représentant des *Enfants faisant des bulles de savon*, *buvant du lait*, ou *assis dans la campagne*, elles sont traitées avec une telle aisance, qu'il ne faudrait pas être surpris si l'on découvrait un jour, dans quelque lettre intime, que Boucher, Cochin, Saint-Aubin, ou tout autre artiste de profession aurait prêté le secours de son talent à la toute-puissante marquise, et fait acte de courtisan bien avisé en laissant mettre au bas de ces planches un nom autre que le sien. Si ces innocentes supercheries n'ont de tout temps trompé personne, elles ont amusé ceux ou celles qui s'en rendaient coupables, et ont porté à la considération des artistes de valeur qui s'y prêtaient un si mince préjudice, qu'il serait en vérité bien malséant d'y trouver quelque chose à redire.

Au dix-huitième siècle, comme cela s'était produit antérieurement, des artistes habiles consacrèrent presque exclusivement leur talent à conserver à la postérité les traits de ceux de leurs contemporains qui tenaient dans la société, par leurs talents, par leurs fonctions ou par leur fortune, un rang considérable. Deux peintres, Hyacinthe Rigaud et Nicolas de Largillière, suffisaient à peine à fournir des modèles aux graveurs de leur temps. Tous les grands personnages de la fin du dix-septième siècle ou du commencement du dix-huitième avaient posé dans leur atelier, et cette intéressante galerie de célébrités de tout genre nous a été en partie conservée, grâce aux graveurs que Rigaud et Largillière avaient attirés auprès d'eux, et pour ainsi dire attachés à leurs personnes. Parmi ceux-ci, le plus habile est Pierre Drevet le père, né à Loire, dans le département du Rhône, le 20 juillet 1663. Cet artiste, qui continua dignement les traditions en honneur dans l'école fran-

çaise depuis Nanteuil et G. Edelinck, s'assimila parfaitement les peintures qu'il prit pour modèles. Il s'entendait à ravir à rendre les draperies abondantes, les vêtements immenses qui accompagnent et encadrent le personnage et au milieu desquels celui-ci se trouve quelquefois un peu noyé; les qualités qui ont valu aux peintures originales une renommée légitime se retrouvent entièrement dans les estampes de Drevet. Au milieu de cette abondance d'accessoires, la physionomie est rendue avec une attention particulière et conserve toute son importance. On est assez embarrassé pour faire un choix dans l'œuvre de Pierre Drevet le père, car il contient un grand nombre de planches excellentes. Signalons toutefois les portraits de *Jean Forest* d'après Largillière, d'*André Félibien* d'après Rigaud, et d'*Hyacinthe Rigaud* d'après une peinture que l'artiste avait lui-même exécutée. Le graveur donna dans ces ouvrages la mesure exacte de son savoir, et contribua à répandre et à accroître la réputation des peintres dont il se faisait l'interprète.

Le portrait de *Bossuet*, gravé par Pierre Drevet le fils d'après la peinture d'Hyacinthe Rigaud, suffirait à la célébrité de son auteur. En même temps que cette planche donne du grand orateur la représentation la plus exacte, elle dénote une habileté d'exécution extraordinaire : le graveur a su varier à l'infini les travaux de son burin selon la partie de la peinture qu'il avait mission de retracer. L'artiste, inspiré par la peinture excellente de Rigaud, et aussi, sans doute, par la noble et majestueuse figure du personnage dont il transmettait les traits à la postérité, a produit un chef-d'œuvre digne d'être mis au nombre des plus belles estampes de l'école française. Le procédé employé par Drevet le fils est le même que celui dont se servait son père : ces deux artistes ne faisaient usage que du burin; l'outil devenait docile entre leurs mains; il se pliait sans

effort aux exigences diverses qui se produisaient, et la nature des travaux variait selon la nature des objets qu'il avait à retracer.

Dans le portrait de Bossuet gravé par P. Drevet, les étoffes, disposées avec art, sont traitées largement, tandis que la tête et les mains, qui réclament une stricte précision dans les contours et dans le modelé, sont d'un travail serré et délicat qui accuse la forme dans ce qu'elle a de plus particulier. L'œuvre de Pierre Drevet le fils est presque aussi considérable que celui de son père, et plus d'une fois on est assez embarrassé pour distinguer sûrement ce qui appartient à celui-ci plutôt qu'à celui-là. M. Ambroise Firmin-Didot, qui a publié un catalogue raisonné des estampes gravées par les membres de cette famille, a, autant que possible, indiqué les travaux qui sont dus à chacun des artistes qui portent le nom de Drevet. Les attributions du savant historien nous paraissent conformes pour la plupart à la vérité, et, devant la difficulté que l'on éprouve à établir d'une façon positive le contingent de ces deux artistes qui avaient le même prénom, qui travaillaient à côté l'un de l'autre, il serait peut-être imprudent et, en somme, assez inutile de s'engager dans une discussion où les hypothèses auraient une trop large place.

Quoique les estampes dues au burin de Claude Drevet procèdent de la même école et accusent des tendances analogues à celles des deux Pierre Drevet, il est cependant aisé de les distinguer, grâce au prénom de leur auteur inscrit généralement sur ses ouvrages. Elles sont également gravées au burin avec une propreté qui s'allie à un dessin correct et savant. Les *Portraits de Zinzendorff*, de *Ch. G. Guil. de Vintimille*, archevêque de Paris, et d'*Alexandre Milon*, tous trois d'après Hyacinthe Rigaud, sont très dignes d'être recherchés par les amateurs délicats. Le maître graveur, qui maniait le burin avec

une dextérité singulière, a imprimé à ses ouvrages un cachet de distinction qui convient admirablement aux personnages dont il fixait les traits dans le métal. Comme les peintures de Rigaud elles-mêmes, ces planches sont des portraits officiels; les seigneurs ou les prélats représentés sont revêtus de leurs habits de cérémonie. Le graveur, comme avant lui le peintre, a su traiter avec ampleur ces riches accessoires, sans sacrifier pour cela les parties essentielles du portrait, et a fait preuve à la fois de tact et de savoir.

En même temps que Rigaud et Largillière, travaillaient plusieurs peintres de portraits fort habiles, qui fournirent également aux graveurs des modèles excellents; ces maîtres du genre avaient d'ailleurs fait école, et plusieurs artistes avaient puisé dans leurs ateliers ce respect pour la physionomie qui est une des conditions indispensables du portraitiste. Jean Marc Nattier, Louis Tocqué, Maurice-Quentin de Latour, Jean-Siffred Duplessis, Jean-Jacques Aved et Robert Tournières, qui consacraient presque exclusivement leur talent à peindre leurs contemporains de distinction, étaient également fort capables d'inspirer les graveurs qui vivaient à leurs côtés. Ceux-ci n'avaient que l'embarras du choix lorsqu'il s'agissait de trouver une bonne peinture à reproduire, et le résultat a prouvé souvent que le jugement ne leur faisait pas défaut. Jean Daullé, dont le burin brillant rappelle par certains côtés le travail des Drevet, força en 1742 les portes de l'Académie en présentant la gravure d'*Hyacinthe Rigaud faisant le portrait de sa femme*. D'autres planches, les portraits du *cardinal de Polignac* et de *Mlle Pélissier*, d'après H. Drouais attestent encore la rare expérience qu'il avait du burin et la conscience qu'il apportait dans tous ses ouvrages. Jacques Beauvarlet, à qui l'excellent portrait du sculpteur *Edme Bouchardon* valut le titre d'académicien, surchargeait habituelle-

ment ses planches de travaux inutiles qui donnaient à ses estampes une certaine lourdeur; il ne savait pas s'arrêter à temps, et cherchait dans l'exécution une perfection qu'il n'atteignit pas toujours. Jean-Joseph Balechou, dont la manière se rapproche beaucoup de celle de Beauvarlet, exécuta avec talent, d'après Rigaud, le portrait d'*Auguste III, roi de Pologne*, et d'après J. B. de Troy, celui de *M. de Julienne* tenant à la main une feuille sur laquelle se voit tracée l'effigie d'Antoine Watteau. Ces deux ouvrages sont fort supérieurs, selon nous, à une estampe due au burin du même artiste, qui a joui pendant longtemps d'une renommée fort exagérée : nous voulons parler de la *Sainte Geneviève* que Balechou grava d'après Carle Vanloo. La figure banale inventée par Vanloo est reproduite par le graveur à l'aide d'un travail mesquin, et la science véritablement très grande que révèle le portrait d'Auguste III a presque totalement disparu dans cet ouvrage, qui de nos jours est tombé dans un discrédit absolu.

Nés l'un et l'autre en Allemagne, Jean-George Wille et George-Frédéric Schmidt vinrent se fixer de bonne heure en France et exécutèrent dans notre pays les planches qui fondèrent leur renommée; ils empruntèrent habituellement aux peintres que nous venons de nommer leurs modèles et montrèrent une habileté exceptionnelle dans le maniement du burin. Nous avons déjà parlé de ces artistes plus haut, lorsque nous avons passé en revue les graveurs de l'école allemande ; nous n'avons donc pas à y revenir ici.

Deux frères, Pierre-Charles et François-Robert Ingouf, s'associèrent pour graver à la fin du dix-huitième siècle une nombreuse suite de portraits; cette collection ne témoigne ni d'une observation attentive de la nature ni d'un bien grand talent d'exécution. Ces petits portraits, gravés à l'eau-forte et au burin, reproduisent le plus souvent des gravures connues, et

les artistes qui les exécutaient n'interrogeaient pas directement les peintures originales; ils se contentaient de copier tant bien que mal des estampes publiées antérieurement, et ils y mettaient si peu d'originalité, qu'il n'y a pas grande urgence à recommander ces planches dépourvues de caractère bien personnel. Il n'en est pas de même de Charles-Nicolas Cochin (Paris, 1715-1788), qui dessinait presque toujours d'après nature les personnages, dont il fixait ensuite les traits dans le métal. Cet artiste grava les portraits de la plupart des hommes considérables qui vivaient de son temps; le plus souvent il les représentait de profil dans des médaillons ronds : malgré le soin que mettait l'artiste à accentuer chaque physionomie, à insister sur chaque partie essentielle du masque, il règne sur cet ensemble de visages tous coiffés de la même manière, tous uniformément disposés, une monotonie fatigante qui nuit au mérite de l'œuvre. Tous ces profils semblent appartenir à une seule et même famille. La gravure en est fine et spirituelle; préparés à l'eau-forte, puis terminés à l'aide d'un burin discret, ces portraits accusent une main exercée et rompue à toutes les difficultés du dessin. Ils sont recherchés non seulement parce qu'ils procèdent d'un homme expert dans son métier, mais aussi parce qu'ils conservent les traits d'un certain nombre de personnages qui intéressent la postérité et qui occupent une place dans l'histoire de leur temps.

Les petits portraits gravés par Étienne Ficquet, par Pierre Savart et par Jean-Baptiste Grateloup, sont à la gravure de portrait proprement dite ce que la miniature est à la peinture d'histoire. Ces artistes se servaient de loupes extrêmement puissantes qui leur permettaient de poser les unes à côté des autres, sans qu'elles se confondissent, des milliers de tailles obtenues à l'aide d'un burin très fin et très incisif. Le plus habile de ces trois graveurs est, sans contredit, Étienne Fic-

quet. Les portraits de *Molière*, de *la Fontaine*, de *Boileau*, de *la Mothe le Vayer* et de *Mme de Maintenon* sont des planches fort estimables qui méritent d'être recherchées et de prendre place dans le cabinet des amateurs. Sans doute les peintures originales n'étaient consultées qu'accidentellement par le petit maître français; les estampes que G. Edelinck ou que Nanteuil avaient gravées de la Fontaine ou de la Mothe le Vayer étaient plus particulièrement interrogées que le tableau de Rigaud ou que le pastel de Nanteuil. Quoi qu'il en soit, ces petites planches sont dessinées avec une telle finesse, que l'on ne saurait méconnaître sans injustice la rare habileté de leur auteur. Pierre Savart, qui suivit la même voie qu'Étienne Ficquet, demeura bien loin de son émule. N'étaient les portraits de *Nicolas de Catinat* et de *Madame Deshoulières*, qui sont dessinés avec une certaine adresse, on serait en droit d'ignorer le nom de ce graveur, qui a d'ailleurs fort peu produit. Quant à Jean-Baptiste Grateloup, il poussa l'amour de la finesse de la taille jusqu'à contrefaire avec le burin le travail que produit le *berceau* balancé sur une planche de métal. Sa vie entière se consuma à graver neuf estampes, et il n'y a pas lieu de s'étonner qu'il mourût aveugle, lorsque l'on examine avec attention le portrait de *Bossuet* exécuté d'après Rigaud, ou plutôt d'après Drevet, la meilleure planche qu'il ait signée.

Au dix-huitième siècle et à la France appartient l'invention d'un genre précédemment inconnu, la vignette, genre petit, il est vrai, mais parfaitement approprié à la littérature de l'époque. On appelle vignette une estampe de dimension restreinte, commentant un texte, accompagnant un récit, retraçant aux yeux les scènes principales d'un poème ou les divers épisodes d'un roman. Les artistes qui firent leur spécialité de dessiner et de graver des vignettes n'avaient chance de réussir qu'à la condition de savoir saisir et exprimer clairement telle

scène ou tel passage du livre qu'ils voulaient illustrer. Au début, ceux qui s'exercèrent dans ce genre déployèrent une telle habileté, qu'ils s'imposèrent promptement; leurs ouvrages furent accueillis avec une telle faveur, que les éditeurs s'empressèrent d'orner les livres qu'ils mettaient au jour de quelques planches destinées à satisfaire la curiosité du lecteur. Le plus habile de ces artistes qui mirent leur talent au service des auteurs et des libraires fut Hubert Gravelot, qui inventa avec une fécondité extraordinaire des milliers de vignettes, et qui, à l'occasion, maniait lui-même la pointe, témoin la petite eau-forte très rare dont nous donnons ici un fac-similé fidèle. On n'en finirait pas si l'on voulait mentionner les titres de tous les ouvrages auxquels il collabora : les *Contes moraux* de Marmontel, le *Décaméron* de Boccace, l'édition des *Œuvres de Corneille* que revisa Voltaire, l'*Almanach iconologique*, peuvent donner une idée de l'habileté d'agencement et de l'esprit que Gravelot mettait dans ces petits ouvrages, mais ils ne suffiraient pas à montrer la diversité de ses aptitudes. Il dessinait des objets d'orfèvrerie, des meubles, des cartouches, des ornements de toute nature avec le même goût que les figures, et les intérieurs dans lesquels il fait agir ses personnages sont aussi spirituellement traités que les personnages eux-mêmes. Il ne se préoccupe guère, il est vrai, de la couleur locale et de l'époque où se passent les scènes qu'il retrace ; la recherche de la vérité historique n'intéressait personne de son temps, et les Grecs et les Romains n'ont pas plus dans leurs costumes rien qui rappelle l'antiquité, que les héros du moyen âge ne sauraient être reconnus à travers les vêtements dont ils sont affublés. Gravelot ne se piquait pas d'érudition, et son œuvre est exclusivement personnel. Dans ces petites compositions, le dix-huitième siècle apparaît tout entier; agencées finement, dessinées avec adresse, elles nous

font connaître, en même temps que les mœurs et les costumes de nos compatriotes, certains détails d'ameublement, certaines particularités de la vie que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Les graveurs auxquels Gravelot confiait le soin de multiplier ses dessins travaillaient le plus souvent sous sa direction et suivirent avec une scrupuleuse assiduité ses conseils. Pour la plupart d'ailleurs, ils étaient d'une rare habileté, et il suffit de citer les noms de Laurent Cars, de J. Ph. Lebas, de Cl. Duflos, de Choffard et d'Augustin de Saint-Aubin, pour être convaincu que les reproductions étaient dignes des originaux.

Charles Eisen vivait en France au même moment que Gravelot ; comme lui, il consacra presque toute son existence à faire de petits dessins destinés à être gravés pour accompagner un texte. Ses croquis, d'abord très sommairement tracés, repris successivement jusqu'à achèvement complet, afin que le graveur n'eût plus qu'à les copier servilement, sont très spirituellement traités : ils dénotent une intelligence ouverte, saisissant avec facilité les scènes les plus intéressantes ou les plus gracieuses du livre qu'il doit illustrer, et traduisant à sa manière la pensée de l'écrivain. Il réussit particulièrement dans une suite de planches destinées à accompagner l'édition des *Contes* de la Fontaine que les fermiers généraux publièrent en 1762. Le commentaire figuré de l'ouvrage du célèbre écrivain a valu à cette édition une renommée qui tend chaque jour à s'accroître. Les graveurs qui fixaient dans le métal les dessins de Gravelot s'adressaient également à Eisen. D'autres encore, Nic. Ponce, Delaunay, Baquoy, de Ghendt et Noël Lemire, mettaient au service de l'habile petit maître leur pointe et leur burin ; ils s'efforçaient de traduire fidèlement les dessins qui leur étaient confiés, et leurs planches permettaient de juger favorablement le dessi-

nateur français qui donna, tant dans les *Contes* de la Fontaine que dans les *Baisers* de Dorat, la mesure de son savoir.

Les vignettes qui ornent les *Fables* de Dorat forment sans contredit le meilleur titre de Pierre-Clément Marillier à l'attention des curieux. Grâce à elles, le livre a non seulement échappé à l'oubli ; mais il a été admis dans quelques bibliothèques choisies où le texte n'eût pas suffi à lui donner accès. Le nombre des ouvrages auxquels Marillier collabora est très considérable ; on trouve des dessins de sa main dans la plupart des livres imprimés au dix-huitième siècle, et les graveurs traduisirent avec esprit les croquis très arrêtés que leur fournissait cet émule de Charles Eisen et de Gravelot. A la fin de sa carrière, vers 1790, Marillier composa pour le graveur Ponce une série de portraits des *Illustres Français* dans laquelle apparaît encore son adresse à grouper dans de petits cadres des scènes assez compliquées. Autour de chaque portrait, dans des cartouches de formes diverses, mais toujours de petite dimension, sont représentés certains épisodes de la vie du personnage, épisodes choisis avec discernement et traités avec cette aisance dont, dans toute sa carrière d'artiste, Marillier a donné tant de preuves.

Personne en France ne s'entendit jamais mieux que P. P. Choffard à inventer et à graver une *tête de chapitre* ou un *cul-de-lampe;* il agençait avec une facilité singulière un cartouche destiné à recevoir une adresse, une invitation de bal ou une armoirie ; il réussissait à merveille lorsqu'il dessinait un cadre appelé à entourer une carte géographique. Cette aptitude à disposer des sujets de médiocre importance ne l'empêcha pas, lorsque l'occasion se présenta, de composer dans une agréable manière des scènes empruntées aux ouvrages de ses contemporains ; il grava de nombreuses vignettes, quelques portraits que n'auraient pas désavoués

les maîtres du genre, et apporta dans tout ce qu'il fit une sûreté de goût qui faisait défaut à plusieurs de ses contemporains plus en vue que lui. Quelques années avant sa mort, Choffard publia une *Notice sur l'art de la gravure en France ;* en lisant cet opuscule, on se convainc facilement qu'à un talent reconnu de praticien, il joignait l'amour de son art, un respect profond pour les maîtres qui l'avaient précédé et une connaissance de l'histoire de la gravure que possèdent peu de graveurs. Pour composer ce petit traité, il avait été obligé d'examiner de nombreux recueils d'estampes, d'étudier, la plume à la main, les œuvres de ses devanciers, et nous serions mal venus, nous qui avons profité de son savoir, de ne pas rendre à l'auteur de la *Notice sur l'art de la gravure en France* la justice qui lui est due.

Augustin de Saint-Aubin, Noël Lemire, B. L. Prévost et A. J. Duclos, qui mettaient au service d'autrui leur expérience de graveurs, ne se bornèrent pas au rôle modeste d'interprètes. Quelquefois ils dessinaient eux-mêmes les compositions qu'ils fixaient dans le métal, et il ne serait pas juste de les ranger uniquement parmi les graveurs. Le *Bal* et le *Concert*, que A. J. Duclos grava d'après Augustin de Saint-Aubin, doivent être classés parmi les plus jolies productions du dix-huitième siècle. Ces deux ouvrages, qui nous initient aux habitudes de nos ancêtres, qui nous font pénétrer dans leur intimité et qui nous renseignent en même temps sur la décoration intérieure de leurs appartements, sont des planches tout à fait estimables. Aujourd'hui où la mode se porte avec trop d'engouement peut-être vers tout ce qui s'est produit en France pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI, on ne saurait trop insister sur le choix qu'il y a à faire dans les estampes exécutées pendant cette période. Autant le *Bal* et le *Concert* de Duclos, et certaines planches

gravées par Delaunay d'après Baudouin, Lavreince et Freudeberg, méritent d'être recherchées par les amateurs sérieux et par les gens du monde, qui ont besoin pour apprécier le talent d'être un peu attirés par les sujets gracieux ou frivoles, autant il faut rejeter certaines estampes exécutées à la même époque, qui n'ont d'autre attrait pour le public que de retracer des sujets licencieux dans lesquels l'art n'a pas la moindre part, et où la grossièreté tient lieu d'esprit, la brutalité, de grâce et de bon goût.

Les artistes dont nous venons de parler appartiennent au règne de Louis XV, et leurs dessins accusent évidemment l'époque à laquelle ils travaillèrent. Jean-Michel Moreau leur succéda immédiatement et ne leur fut pas inférieur. Les planches qui accompagnent les *Chansons* de Laborde, les *Œuvres* de Jean-Jacques Rousseau (édition de 1774-1779), le poème d'Imbert, *le Jugement de Pâris*, et cette suite fameuse qui fut publiée sous le titre de *Costume physique et moral du dix-huitième siècle*, dénotent un artiste de haute valeur, qui s'entendait aussi bien à composer une scène qu'à dessiner une figure. Les graveurs qui multipliaient les dessins de Moreau, lorsque le maître ne se chargeait pas lui-même de cette tâche, surent le plus souvent faire passer dans leurs traductions les qualités des modèles qu'ils copiaient; et lorsque Moreau le jeune prit la pointe et le burin, il fit preuve d'une science de praticien qui ne le cédait en aucune façon à son habileté de dessinateur. Le *Sacre de Louis XVI* et les vingt-cinq planches qui composent le premier volume des *Chansons* de Laborde passent à juste titre pour des estampes dignes d'entrer dans les collections les mieux choisies et tout à fait honorables pour l'école qui les produisit. Autant ces ouvrages témoignent d'un esprit distingué et d'un sentiment de l'art véritablement exceptionnel, autant pédantesques et empha-

tiques sont les planches destinées à *illustrer* la *Sainte Bible* ou les *Métamorphoses* d'Ovide. A l'époque où Moreau le jeune composa ces vignettes, Louis David régnait en maître absolu, et la réforme opérée dans les arts par ce grand artiste modifiait essentiellement le goût et les habitudes de l'école française. Moreau le jeune, nullement préparé par ses études personnelles à se soumettre à des règles si différentes de celles qu'il avait suivies dans sa jeunesse, se maniéra ; par force ou de son plein gré, il voulut sacrifier à la mode du jour et contraindre son tempérament à se plier aux exigences nouvelles : à cette détermination, à cet abandon de sa personnalité, il perdit la plus grande partie des qualités qui avaient valu à son nom une notoriété de bon aloi. Il tourna ses regards du côté de l'antiquité, ne songea plus à s'inquiéter de ses contemporains, et ce portraitiste fidèle et intelligent des mœurs, des costumes et des habitudes de la seconde moitié du dix-huitième siècle, devint, au commencement du dix-neuvième siècle, un interprète maladroit d'une époque qu'il connaissait mal parce qu'il ne l'avait étudiée qu'avec des yeux distraits ou contraints. La carrière de Moreau le jeune se divise donc en deux périodes bien distinctes : dans la première, qui heureusement est la plus longue, il mérite d'occuper une des premières places parmi les artistes de son temps ; dans la seconde, il se confond avec cette multitude de dessinateurs habiles qui, plutôt que de puiser autour d'eux leurs inspirations, pillent un peu partout, et introduisent dans leurs compositions une contrefaçon de l'antiquité dont s'accommodent assez mal d'ordinaire les sujets qu'ils ont mission de traiter.

Si quelques dessinateurs de vignettes, Gravelot, Eisen et Marillier pour l'époque de Louis XV, J. M. Moreau pour le règne de Louis XVI, nous ont laissé sur la décoration inté-

rieure des appartements au dix-huitième siècle des documents authentiques et précieux, les ouvrages de ces artistes ne fourniraient pas cependant des indications suffisantes aux architectes désireux de s'inspirer de cet art et d'en faire leur profit. Plusieurs recueils de gravures publiés pendant cette période suppléent avantageusement à ce que ces vignettes offrent d'incomplet. Gilles-Marie Oppenort, Juste-Aurèle Meissonnier, Babel, Balechou, Delafosse, Ranson Lalonde, et quelques autres architectes, décorateurs, tapissiers, ciseleurs ou ébénistes, ont pris soin de faire graver sous leurs yeux les dessins d'un certain nombre de panneaux, de meubles, de torchères, qu'ils avaient exécutés, et, grâce à ces séries de planches souvent gravées avec grand soin, il est possible, lorsque les objets eux-mêmes ne peuvent être retrouvés, de reconstituer avec une exactitude parfaite le mobilier et la décoration des appartements pendant le dix-huitième siècle. Il y a sans doute à faire un choix sévère dans les objets d'ameublement exécutés à cette époque; ils ne révèlent pas tous un goût bien pur et affectent souvent des formes très bizarres; il n'en est pas moins vrai que pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI, on apporta à l'exécution des meubles et à l'ornementation intérieure un soin qu'à aucune époque on ne poussa aussi loin : les hommes qui se chargeaient d'orner nos demeures faisaient acte d'artistes véritables, et ne sauraient être confondus avec les ouvriers qui leur ont succédé; leur influence se fait encore sentir de nos jours, et les dessins que nous ont légués les artistes nommés plus haut sont mis à contribution par nos industriels les mieux avisés.

Jean-Baptiste Greuze, dont les œuvres — les portraits exceptés — sont souvent théâtrales, ne se rattache que très indirectement à l'école qui avait la vogue en France au dix-huitième siècle. Il chercha et trouva dans la vie domestique ses

meilleures inspirations. Mais qu'il représente la *Malédiction paternelle* ou l'*Accordée de village*, la *Lecture de la Bible* ou le *Paralytique servi par ses enfants*, il exagère tellement les expressions, il met tant d'insistance à accuser la physionomie des figures qu'il met en scène, qu'on pourrait croire qu'il nous montre des acteurs jouant leurs rôles dans un drame plutôt que de braves gens vivant de la vie de tout le monde. Sa manière de peindre est particulière : il juxtapose les différentes teintes qu'il emprunte à sa palette sans les fondre absolument; ses peintures les plus soignées présentent toujours dans quelques parties l'aspect d'œuvres inachevées, et les graveurs qui voulaient rendre le caractère extérieur des tableaux de Greuze, en même temps que la composition du maître, rencontraient dans cette tâche de sérieuses difficultés. L'un d'eux, Jean-Jacques Flipart (1723-1782), qui avançait beaucoup ses planches à l'eau-forte, réussit mieux qu'aucun de ses contemporains à exprimer à l'aide de la pointe les touches mates d'un pinceau épais; il n'employait le burin que pour accentuer les parties colorées et pour exprimer, avec les moyens restreints dont il disposait, l'harmonie puissante de l'œuvre originale. En agissant ainsi, il exécuta ses trois meilleures planches d'après Greuze : l'*Accordée de village*, le *Paralytique* et le *Gâteau des Rois*. P. C. Ingouf, qui usa à peu près du même procédé que Flipart, réussit également bien dans la *Paix du Ménage* et dans *la Bonne Éducation;* le côté dramatique des compositions de Greuze est conservé sans exagération, et la façon de peindre du maître est exprimée avec fidélité. Jean Massard, qui avait étudié dans l'atelier de Jean-George Wille, ne faisait guère usage que du burin; il se distingua particulièrement lorsqu'il exécuta la *Cruche cassée*, la *Dame bienfaisante* et la *Mère bien-aimée*. Si ces ouvrages ne donnent qu'une idée assez incomplète des procédés de peinture employés par

Greuze, ils ont le mérite de conserver le souvenir très précis de compositions qui doivent être mises au rang des plus sages qui aient été inventées par l'artiste français, et, à ce titre, ils sont dignes de trouver place dans les collections où ne sont admises que les œuvres véritablement distinguées. La *Belle-Mère*, le *Testament déchiré*, le *Petit Polisson* et la *Jeunesse studieuse*, gravées par Jean-Charles Levasseur avec un certain talent, quelques autres planches dues au burin d'artistes de la même époque qui sacrifiaient à la mode en s'adressant aux compositions que Greuze inventait avec une inépuisable fécondité, suffisent pour prouver l'influence que l'artiste bourguignon eut sur les graveurs de son temps : cette influence n'amena l'éclosion d'aucun ouvrage du premier ordre, mais elle eut le bon effet de permettre à des graveurs expérimentés de montrer leur savoir et leur habileté à se faire les interprètes d'autrui.

Quelque succès qu'aient obtenu les ouvrages de Greuze, cette façon conventionnelle et emphatique d'exprimer les joies ou les douleurs de la famille eut peu d'imitateurs. En dehors de J.E. Schenau, de Ch. Benazech, d'Ét. Aubry et de P.A. Wille, qui cherchèrent à exploiter la veine qui avait si bien réussi à leur maître, on ne compte pas un artiste de réelle valeur qui ait suivi la même voie que Greuze. Quelques rares gravures exécutées d'après les tableaux des peintres que nous venons de nommer témoignent du médiocre savoir de leurs auteurs, et ne sauraient ajouter aucun lustre à la gloire de l'école française. L'art à cette époque songe d'ailleurs à changer de direction; il entrevoit des horizons nouveaux et demande ses inspirations à l'antiquité. La gravure subit également une transformation; elle suit le courant, élève son niveau, abandonne le genre expéditif et relativement facile, et revient, pour ne plus guère les quitter, aux compositions d'un ordre sérieux

qui conviennent essentiellement au génie français, génie raisonné, réfléchi et docile à la tradition.

Toutefois le retour à l'étude de l'art antique ne s'opéra pas en un jour. L'art subit la loi commune; il se passa quelque temps avant qu'il eût compris le rôle nouveau qu'on entendait lui faire jouer. Le premier, le comte de Caylus avait tenté, à l'aide de ses travaux écrits et gravés, de répandre en France les beautés incomparables que l'antiquité et la Renaissance nous ont léguées et de les faire apprécier et aimer du public artiste. En gravant quelques-uns des ouvrages de Nicolas Poussin, en inventant des compositions imaginées et peintes dans la manière du grand maître, Jean-François Peyron avait déployé non moins de zèle pour la même cause, et, les voies ainsi préparées, Joseph-Marie Vien, qui accusait les mêmes tendances, qui professait les mêmes doctrines, eût pu entraîner les jeunes esprits et gagner lui-même ce grave procès. Cette noble tâche était au-dessus de ses forces. Le seul mérite sérieux de Vien en cette circonstance consiste à avoir guidé les premiers pas de l'artiste à qui il était réservé de gouverner en dictateur, en despote, le goût de l'école française pendant un long espace de temps. Ce peintre, Jacques-Louis David, sous la discipline de qui vinrent se ranger tant d'élèves, fut, chose singulière, peut-être le seul des grands maîtres qui n'attacha pas à sa personne des graveurs désireux de se consacrer à la reproduction de ses ouvrages, avides de s'associer à sa renommée.

La Révolution française absorba tellement les esprits, que l'art fut presque exclusivement occupé, aussi longtemps que dura notre première république, à retracer les faits de chaque jour. Les graveurs, plus empressés de tenir le public au courant des événements que de produire des œuvres longuement étudiées, employèrent le plus souvent un procédé sommaire

et expéditif qui consistait à tracer à l'eau-forte les contours des figures ou des objets qu'ils entendaient représenter, et à confier le reste de la besogne à des coloristes de profession qui couvraient chaque épreuve de tons plats. L'art proprement dit n'a rien à voir dans ces images grossières; l'historien, au contraire, consultera avec profit ces feuilles volantes qui lui donneront, jour par jour, la physionomie de la rue et la silhouette extérieure des événements. C'est à peine si, au milieu de cette transformation de la société, deux ou trois graveurs de sang-froid trouvent le temps de prendre des notes qu'ils utiliseront lorsque le calme se sera fait peu à peu dans les esprits. Duplessi-Bertaux nous a conservé un grand nombre de scènes de la Révolution française auxquelles il avait assisté; il dessinait tout ce qu'il voyait, et, en historien sérieux de son temps, il ne fixait dans le métal les croquis faits par lui au moment même que lorsque le temps lui avait permis de discerner le côté véritablement intéressant d'un événement : à cette sage façon d'agir, il a gagné d'être mis au nombre des historiens les plus fidèles de la Révolution française, parce qu'il n'a jamais donné comme un fait important ce qui n'était en réalité qu'un épisode ou qu'une manifestation isolée. Sa pointe est fine et quelquefois spirituelle, mais son mérite principal consiste à agencer avec une grande clarté les compositions les plus compliquées; les personnages qu'il introduit dans ses meilleurs ouvrages sont de très petite dimension; leurs mouvements, souvent fort divers, sont toujours justes et bien indiqués. Lorsque Duplessi-Bertaux grava des figures de proportion moyenne, il ne se montra pas à beaucoup près aussi habile; son éducation, qui n'avait pas été poussée très loin, devenait insuffisante et son dessin perdait de sa précision.

Des graveurs de la Révolution, Louis-Philibert Debucourt (1755-1832) est le plus célèbre; il ne s'occupa pas de politique

et sa seule préoccupation fut de conserver à ses successeurs la physionomie des mœurs et des costumes de ses contemporains. Pendant les années qui précédèrent ou qui suivirent la mort de Louis XVI, il grava en couleur, en usant d'autant de planches que cela était nécessaire pour indiquer les tons qu'il voulait exprimer, un assez grand nombre d'estampes qui ont acquis dans ces derniers temps une valeur exagérée. La *Promenade du jardin des Tuileries*, le *Jardin et la Galerie de bois au Palais-Royal*, les *Bosquets*, le *Compliment*, l'*Escalade*, *Annette et Lubin*, sont sans doute des compositions spirituellement agencées et habilement disposées; ce sont à peine des œuvres d'art. Que l'artiste qui désire connaître à fond les habitudes de nos compatriotes à la fin du dix-huitième siècle recherche avec intérêt ces ouvrages, que l'amateur attiré par la gentillesse ou par la gaieté de quelques-unes de ces planches songe à mettre dans ses portefeuilles un ou plusieurs spécimens de ce genre particulier, rien de mieux; mais que l'on prétende donner le nom de maître à l'artiste qui signa ces ouvrages sans valeur esthétique, sans mérite réellement sérieux, cela nous paraît excessif et hors de propos. Quelle que soit l'habileté que Debucourt ait accusée dans la disposition des tons, il n'a pu, pas plus que les artistes qui de notre temps se montrent les plus experts dans la chromolithographie, éviter une certaine dureté dans les demi-teintes insuffisamment fondues. Les paysages qui terminent plusieurs compositions de Debucourt sont d'un ton verdâtre aussi faux que la nature vue au théâtre à l'éclairage factice de la rampe; et lorsque l'on étudie froidement ces planches, on demeure surpris qu'on leur accorde plus d'importance qu'aux jolies gravures de modes que de tout temps les artistes français ont signées. La carrière de Debucourt fut très longue; lorsqu'il eut abandonné, à la fin du dix-huitième siècle, la gravure en

couleur, il s'adonna presque exclusivement à reproduire à l'aide de l'aqua-tinta les compositions de ses contemporains. De ce procédé, encore peu pratiqué en France, il sut tirer un médiocre parti : sa main était devenue pesante ; son dessin, loin de s'améliorer, avait en partie perdu sa facilité primitive. Personne ne songe aujourd'hui à accorder la moindre attention aux œuvres de la vieillesse de Debucourt; celles-ci n'ont en réalité d'autre mérite que de reproduire des peintures souvent intéressantes, qui, sans les estampes de Debucourt, eussent été ignorées du plus grand nombre.

En même temps que Debucourt, travaillait Sergent-Marceau; ses ouvrages ne sont pas inférieurs à ceux de son contemporain. Comme lui, Sergent s'exerça dans la gravure en couleur, mais de ce procédé il ne montra qu'une très médiocre expérience. Ses eaux-fortes sont préférables, et, dans ce genre, il égala, s'il ne surpassa pas Duplessi-Bertaux. La vue de la *Foire des Barricades*, à Chartres, est une fort jolie planche que les amateurs ont raison de rechercher et que les graveurs de vignettes auront profit à connaître. L'œuvre de Sergent-Marceau est très peu considérable, mais il n'est pas indigne d'être consulté. Parmi les artistes de la Révolution, il en est peu qui aient apporté autant de soin à leurs productions.

A la fin du dix-huitième siècle, l'art du portrait, dont l'éclat avait été si vif en France, fut un instant presque abandonné. Un graveur nommé Quenedey avait inventé un instrument à l'aide duquel on reproduisait mécaniquement sur le cuivre le profil humain ; l'artiste n'avait plus pour mission que de retoucher le travail ; son rôle devenait donc fort secondaire. On obtenait ainsi très promptement, et à bon marché, point essentiel, la ressemblance, et le public se tenait pour satisfait de ces reproductions bâtardes dans lesquelles l'art comptait à

peine. L'invention de Quenedey eut un tel succès, que l'on trouve dans presque toutes les familles françaises quelques-uns de ces portraits gravés au physionotrace (c'est le nom que l'inventeur avait donné à sa machine). Il fut de mode, dans les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement de celui-ci, de faire faire son portrait par Quenedey, et cette mode, comme toutes les modes, suscita des concurrents à l'inventeur du procédé. Chrétien en France, Saint-Mesmin en Amérique, gravèrent, en se servant d'un instrument pareil à celui qu'avait inventé Quenedey, des quantités innombrables de portraits qui font le désespoir des collectionneurs, parce qu'ils ne portent presque jamais le nom du personnage représenté. La vogue de ce procédé n'eut qu'un temps; on se fatigua assez vite de ces représentations de la figure humaine uniformément tristes, présentant un aspect identiquement monotone, dans lesquelles la partie mécanique avait une trop large part.

Pierre-Paul Prudhon appartient au dix-neuvième siècle autant qu'au dix-huitième (4 avril 1758 — 16 février 1823). Dans sa jeunesse il grava quelques planches dans lesquelles on croit surprendre, comme en germe, le charme de ses compositions de l'âge mûr; il aurait donc tenu le burin presque en même temps que le pinceau. Plus tard, lorsque sa réputation comme peintre fut établie, il mit lui-même sur le cuivre une de ses plus jolies compositions, *Phrosine et Mélidor*. Prudhon se contenta d'ébaucher cet ouvrage que Barthélemy Roger termina dans la suite, et les épreuves où le travail du peintre apparaît seul sont d'une excessive rareté; elles n'accusent pas une expérience sérieuse de la gravure et autorisent à avancer que, dans cette voie, Prudhon n'avait jamais fait d'études bien suivies. On ne saurait en effet insister beaucoup sur le rôle que joua Prudhon comme graveur; sa renommée repose sur d'autres bases plus solides, et l'influence salutaire

qu'il exerça sur deux graveurs de son temps suffirait à expliquer la présence de son nom dans une histoire de la gravure. Louis Copia et Barthélemy Roger, qui gravèrent un grand nombre de dessins de Prudhon, interprétèrent avec talent les ouvrages qui leur furent confiés. Travaillant sous les yeux du maître, subissant sa salutaire influence, ils se montrèrent à la hauteur de la mission qu'ils avaient acceptée; ils surent faire passer sur leurs planches tout ce que contenaient de particulièrement aimable et de profondément distingué les inventions de Prudhon, et, grâce à eux, la *Constitution française*, l'*Amour séduisant l'Innocence*, l'*Innocence préférant l'Amour à la richesse*, la *Soif de l'or*, et vingt autres compositions non moins charmantes ont été répandues dans le public et connues du grand nombre. Ces graveurs procèdent comme le peintre lui-même. Les contours sont tellement noyés dans le modelé, qu'ils disparaissent pour ainsi dire sous les travaux qui les recouvrent, travaux obtenus à l'aide de tailles fort serrées auxquelles vient se mêler un pointillé intelligent; l'expression des figures est rendue avec une justesse parfaite, et Prudhon lui-même, eût-il manié le burin habituellement, n'eût pas traduit avec plus d'exactitude et avec plus d'intelligence les croquis qu'il avait tracés sur le papier.

La révolution opérée par Louis David avait atteint la gravure et avait fait rentrer cet art dans la véritable voie dont elle semblait s'être momentanément écartée. Charles-Clément Bervic (mai 1756 — mars 1822) montra de bonne heure de rares dispositions pour le dessin. Il fut l'un des meilleurs élèves de Jean-George Wille; les tailles que traça son burin, coupées franchement, très symétriques, sont plus souples que celles de son maître, et ses ouvrages n'ont pas l'aspect métallique que l'on reproche avec raison aux estampes de Wille, témoin le *Portrait de Gabriel Senac de Meilhan*, d'après

J. S. Duplessis, exécuté par Bervic au moment où il quittait l'atelier de Wille. On sait le succès légitime qu'obtinrent à leur apparition l'*Éducation d'Achille*, d'après Regnault; l'*Enlèvement de Déjanire*, d'après Guido Reni; le *Portrait du roi Louis XVI*, d'après Callet, et le *Groupe de Laocoon*. Ces estampes, dans lesquelles l'artiste a su, à l'aide de sacrifices intelligemment compris, concentrer l'attention sur les parties importantes de la composition, ont conservé, aux yeux des hommes compétents, l'intérêt qui s'attache à toute œuvre sérieusement étudiée; elles ont eu, en outre, l'avantage de guider notre école moderne de gravure, qui a su profiter des bons exemples, des utiles leçons qu'elles contiennent.

Condisciple de Bervic à l'atelier de Wille, Pierre-Alexandre Tardieu fit preuve d'un talent presque aussi élevé. La *Communion de saint Jérôme*, d'après le Dominiquin, est une planche excellente, et le chef-d'œuvre de l'artiste, le *Portrait du comte d'Arundel*, d'après Antoine van Dyck, doit être mis au rang des ouvrages les plus remarquables que l'école française ait produits dans notre siècle. Cette dernière planche, exécutée uniquement au burin, rend excellemment la couleur harmonieuse des peintures du grand artiste flamand; les procédés employés par le graveur, pour obtenir ce résultat, rappellent beaucoup ceux dont faisait usage Gérard Edelinck lorsqu'il mettait au jour, un siècle et demi auparavant, les admirables portraits qui ont assuré à son nom la renommée. P. A. Tardieu grava d'après une peinture de Louis David, sinon perdue, du moins soustraite aux regards du public, une estampe qui permet de juger de la composition du maître. Nous voulons parler de *Le Pelletier de Saint-Fargeau mort*, peint pour la salle des séances de la Convention nationale. La planche n'eut pas un sort meilleur que le tableau, elle fut détruite avant d'avoir été terminée : mais les très rares

épreuves qui ont échappé à la destruction permettent d'affirmer que le graveur s'était montré à la hauteur de son modèle : l'aspect général de la planche est profondément triste, et le dessin précis du personnage étendu sur un lit atteste le savoir du graveur. Une autre composition du même genre, due également au pinceau de L. David et destinée, comme celle qui vient de nous occuper, à être accrochée aux murailles de la Convention, *Marat assassiné dans sa baignoire*, fournit à un autre graveur du même temps, à Antoine-Alexandre Morel, une occasion favorable de montrer les rares qualités dont il était doué. Cette planche fut à peine imprimée; on n'en rencontre pas d'épreuves dans le commerce, et celles qui ont été sauvées sont soigneusement conservées dans des dépôts publics : elle est gravée au burin avec une ampleur qui rappelle les beaux jours de l'école française, et le peintre dut être satisfait de l'intelligence dont fit preuve son interprète. Morel, dont on connaît un assez petit nombre d'ouvrages, grava encore, d'après Louis David, deux autres planches qui dénotent une instruction solide, le *Serment des Horaces* et *Bélisaire*. Parmi les rares artistes qui s'adressèrent aux œuvres du grand réformateur de l'art, Alexandre Morel mérite d'occuper la première place. Raphaël-Urbain Massard et Nicolas Laugier demandèrent également à Louis David les modèles des planches qui leur font le plus d'honneur. Quelque froideur que le premier ait apportée dans l'*Enlèvement des Sabines*, il se montra strict observateur des contours précis que le peintre avait tracés et transporta sur le cuivre la célèbre composition du chef de l'école française avec une fidélité complète. Quant à Laugier, qui termina en 1826 seulement *Léonidas aux Thermopyles*, il se montra plus préoccupé de faire parade de sa rare habileté à manier le burin que soucieux de traduire avec une rigoureuse exactitude la peinture qu'il avait sous les yeux. Quoi qu'il en

soit, ces planches permettent, en l'absence des originaux conservés dans nos musées, d'apprécier la haute valeur des œuvres de Louis David, le plus grand peintre que la France ait eu au commencement de ce siècle.

Boucher-Desnoyers, qui débuta par quelques compositions sans intérêt exécutées à l'aide d'un pointillé désagréable et mesquin, se prit, à un certain moment, d'une admiration singulière pour les ouvrages de Raphaël. Après avoir, pendant quelque temps, paru assez peu se soucier des œuvres de haut style, il manifesta une prédilection marquée pour ce genre de peintures et il n'en grava plus d'autres. Lorsqu'il eut, en dessinant beaucoup, appris à deviner les secrets de l'art sérieux auquel il prétendait désormais uniquement se vouer, et lorsqu'il se sentit en pleine possession de son talent, il n'hésita pas à entreprendre la gravure de la *Belle Jardinière* d'après Raphaël, que possède notre musée du Louvre. Ce travail, qui dans l'œuvre de Boucher-Desnoyers doit être mis au premier rang, établit d'une façon éclatante la réputation de son auteur. Les commandes lui arrivèrent de tous côtés; on rechercha avec ardeur sa collaboration, et les peintres en renom briguèrent l'honneur d'être traduits par son burin. François Gérard lui confia le soin de graver *Bélisaire* et les portraits de *Napoléon Ier* et du *Prince de Talleyrand*, et, en le mettant ainsi à même d'exercer ses talents, recueillit le bénéfice légitime qu'entraînent des reproductions intelligemment faites : ces estampes, répandues au loin, servirent la réputation du peintre français en même temps que celle du graveur, et firent connaître au monde entier la haute valeur des œuvres mises au jour par les deux artistes. La *Vierge à la Chaise*, la *Madone de Foligno*, la *Vierge au Linge* et la *Vierge de la maison d'Albe*, d'après Raphaël, et la *Vierge aux Rochers*, d'après Léonard de Vinci, sont des ouvrages du premier ordre qui

classent leur auteur au rang des graveurs les plus éminents de l'école française. A aucune époque de notre histoire, on n'est en mesure de signaler des graveurs qui se soient mieux identifiés avec les œuvres des peintres qui ne vivaient pas à leurs côtés, et, s'il est généralement vrai de dire que les graveurs ne réussissent jamais mieux que lorsqu'ils travaillent sous les yeux mêmes des peintres qui les inspirent, Boucher-Desnoyers prouva d'une façon tout à fait concluante qu'à cette règle il y a des exceptions, et des exceptions glorieuses. La *Vierge aux Rochers* en particulier, telle que la comprit et la traduisit le maître qui nous occupe, est une œuvre achevée que les contemporains du grand artiste n'auraient pu traduire avec une plus exquise fidélité, avec une entente plus expressive de cette indéfinissable beauté que le peintre florentin imprime à tout ce qu'il touche. Cette fécondité que montra Boucher-Desnoyers, privilège des artistes bien doués, est surtout surprenante lorsque l'on voit l'étonnante précision, la délicatesse minutieuse apportées par l'artiste français dans l'exécution des moindres parties de ses ouvrages. Jamais, avant lui, les peintures de Raphaël n'avaient trouvé d'interprète plus consciencieux, aussi fidèle, et, s'il fallait rechercher dans les ancêtres de Boucher-Desnoyers des artistes auxquels il fût possible de le comparer, on ne trouverait que Gérard Edelinck, qui, dans la *Sainte Famille*, dite *de François Ier*, se montra également à la hauteur de la tâche difficile qu'il avait entreprise, et François de Poilly, qui, dans la *Vierge au Linge*, témoigna d'une connaissance du dessin et d'un savoir, comme graveur, qu'aucune autre planche de son œuvre n'accuse au même degré.

Ce serait volontairement priver l'école française de gravure d'un de ses titres de gloire que d'arrêter ici notre récit. Si les estampes dont nous venons de parler suffisent à démontrer que dans la première moitié de notre siècle les artistes de

talent, et de grand talent, ne firent pas défaut, nous n'aurons pas de peine à prouver que la tradition des maîtres s'est perpétuée jusqu'à nos jours, et qu'au milieu de nous vivent et travaillent des artistes de haute valeur. Au premier rang parmi ceux-ci doit être placé M. Henriquel-Dupont, qui, depuis près d'un demi-siècle, ne s'est pas démenti un seul instant, et a, chaque année, mis son nom au bas de planches qui font le plus grand honneur à notre école. Dessinateur du premier ordre, graveur rompu à toutes les difficultés du métier et instruit de toutes les ressources que peuvent fournir le burin et la pointe, il a parfois interrogé la nature directement, et, lorsqu'il a eu recours à autrui, il a répandu dans tous ses ouvrages une harmonie que ne possédaient pas toujours au même degré les peintures qu'il interprétait. La haute intelligence de l'art dont il a fait preuve en gravant, d'après Ingres le portrait de *M. Bertin*, d'après Paul Delaroche l'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts*, *Lord Strafford* et *Moïse sauvé des eaux*, d'après Scheffer le *Christ consolateur*, range l'auteur de ces ouvrages parmi les premiers maîtres de notre école, à quelque époque qu'ils appartiennent. Les portraits d'une *Dame et sa fille*, d'après Antoine van Dyck, et les *Disciples d'Emmaüs* d'après Paul Veronèse, un des premiers ouvrages que M. Henriquel ait signés et un des plus récents qu'il ait mis au jour, doivent être classés parmi les chefs-d'œuvre de la gravure. Ces planches, comme d'ailleurs la plupart de celles qu'il a exécutées, doivent être prises comme modèles par tous les artistes désireux de parcourir la carrière si bien remplie par le maître, et de réussir dans une branche de l'art où de tout temps les hommes d'un véritable talent ont été rares.

A côté de M. Henriquel, Richomme, Forster et Achille Martinet ont occupé une place honorable, qu'une série de travaux importants leur ont acquise. MM. Alphonse François,

Bertinot, Salmon, Rousseaux, Huot Levasseur, Danguin et Bellay, qui tous, ont étudié sous les yeux du maître et qui ont su profiter de son enseignement, continuent aujourd'hui la tradition que leur a transmise leur éminent professeur, et ont, dans la plupart de leurs ouvrages, fait preuve d'un savoir et d'une expérience qui promettent encore à la gravure au burin de beaux jours. Il serait aisé de citer à côté des noms de chacun de ces artistes quelques planches qui méritent de demeurer dans la mémoire de tous. De ce nombre sont : la *Naissance de Vénus*, gravée d'après M. A. Cabanel, par M. Alphonse François; le *Portement de croix*, gravé par M. Bertinot, d'après Eustache Lesueur; le portrait de *Madame de Sévigné*, dernier ouvrage de Rousseaux, d'après un pastel de R. Nanteuil; la *Maitresse du Titien*, que M. Danguin exposa en 1869; et la *Vierge de la délivrance*, de M. Hébert, tout récemment terminée par M. Huot.

M. Gaillard, peintre autant que graveur, dessine avec une rare perfection et excelle à conserver aux œuvres d'élite que, seules, il fixe dans le métal, leur caractère et leur beauté particulière. Les portraits du pape *Pie IX* et de *Dom Guéranger*, exécutés directement d'après nature par M. Gaillard, témoignent de son habileté à saisir et à rendre la physionomie, et les estampes qu'il a gravées d'après Van Eyck, Boticelli et Ingres accusent un respect profond pour la peinture des maîtres. M. A. Didier, dans ces dernières années, en gravant le portrait d'*Anne de Clèves*, d'après H. Holbein, et l'*Abondance*; d'après une peinture de l'école de Raphaël, a témoigné que les œuvres de haute valeur, à quelque école qu'elles appartinssent, trouvaient en lui un interprète fidèle et intelligent. M. Léopold Flameng, dont le talent souple s'accommode aussi bien de la *Source* d'Ingres que de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, s'est élevé, à ses heures, au rang des maîtres. Lorsque M. Waltner

a interrogé certaines peintures flamandes ou hollandaises du dix-septième siècle, il a rivalisé avec les meilleurs graveurs de ce temps, et a montré une fois de plus qu'il n'était pas absolument nécessaire de travailler sous les yeux des peintres pour faire des ouvrages excellents. MM. Hédouin, Rajon, Lerat, Courtry et Lalauze ont, dans les récentes expositions, conquis leurs droits de cité dans la grande famille des graveurs de talent; ils ont manié la pointe avec une telle adresse, que leur place est désormais marquée parmi les meilleurs interprètes de nos peintres modernes, en même temps que parmi les plus spirituels graveurs de vignettes de l'école française. Dans un ordre de travaux différent, MM. Gaucherel et Jules Jacquemart sont arrivés aux résultats les plus inattendus. M. Gaucherel traite l'architecture avec une largeur qui la rend agréable même aux gens qui n'en font pas leur étude particulière. M. J. Jacquemart, au milieu de productions de tout genre, excelle à retracer les pierres précieuses, les bijoux, les cristaux de roche, les porcelaines et rend intéressants, parce qu'il sait reproduire en artiste, des objets que les curieux ne sont plus, grâce à lui, seuls à rechercher. Enfin n'omettons pas de rappeler que si M. Charles Jacque semble avoir momentanément abandonné la gravure, il a fait preuve dans son temps d'un rare talent, que personne, mieux que lui, n'a su dessiner et graver les animaux, qu'il est de la race des maîtres hollandais les plus renommés, et que nous ne connaissons, ni dans l'œuvre de Paul Potter, ni dans l'œuvre de Berghem, de Van de Velde ou de Karel Dujardin, une planche plus remarquable que l'*Intérieur de la bergerie*.

Avec un aussi grand nombre d'hommes de talent, l'art de la gravure est loin de périr en France. Les procédés matériels, excellents en eux-mêmes et, à de certains points de vue, fort précieux, ne sauraient détrôner l'art, ni lui faire même un tort

sérieux. La machine la plus perfectionnée ne saurait remplacer la main dirigée par l'intelligence et guidée par l'étude. La gravure a résisté à la lithographie, qui, pendant un instant, a semblé devoir lui causer un préjudice sérieux ; elle triomphera plus facilement encore de la photographie, qui traduit traîtreusement les peintures qu'elle croit mathématiquement reproduire.

La Vanité, eau-forte de Jacques Callot

PROCÉDÉS

Gravure sur bois : camaïeu. — Gravure en taille-douce : burin, eau-forte, pointe sèche ; alliance de l'eau-forte et du burin ; manière noire, aquatinte, manière de crayon, gravure en couleur, héliographie. — Impression.

Après avoir raconté l'histoire de la gravure et donné sur les graveurs quelques détails biographiques, il nous semble utile de dire quels sont les procédés de la gravure, et d'indiquer sommairement au moins de combien de façons cet art peut se produire. La gravure réclame avant tout une connaissance approfondie du dessin. Sans cette étude préalable, le graveur peut devenir un ouvrier habile, un praticien adroit; jamais un artiste. Tous les grands maîtres en ce genre ont donné à cette partie de l'art leurs soins les plus assidus; les plus habiles ont souvent même été des peintres de talent. On compte un assez grand nombre de genres de gravure. Les plus usités sont la gravure sur bois, la gravure au burin, la gravure à l'eau-forte; les autres dérivent de ceux-là.

Gravure sur bois. — De toutes les manières de graver, la gravure sur bois est la plus ancienne. Elle précéda l'imprimerie proprement dite, en ce sens que l'on grava des caractères sur des planches de bois, avant que les caractères mobiles

eussent été inventés. L'origine de la gravure remonte aux temps les plus reculés: les Égyptiens, les Grecs, les Romains, taillaient en creux, sur la pierre ou sur le métal, des inscriptions qu'on donnait ensuite à lire au peuple, soit qu'on voulût l'instruire, soit qu'il s'agît seulement de lui faire part d'un fait particulier et important. Mais le secret de l'impression restait à connaître, et l'ardent désir de savoir et d'apprendre, qui s'empara des esprits au quinzième siècle, en activa beaucoup la découverte.

Afin de mettre plus aisément sous les yeux des populations de bons exemples, pour leur donner des leçons plus efficaces qui les frappassent davantage ; en un mot, pour s'assurer un puissant moyen d'enseignement, on eut recours dès le début aux images, dont le langage, en effet, s'adresse à tous, est compris de tous, est intelligible pour tous. C'est une planche de bois qui avait servi à graver les *lettres d'indulgence;* on s'en servit également pour graver les premières estampes. Relativement facile à couper, le bois fut employé d'abord par ceux qui reçurent le nom de *tailleurs d'images*, parce qu'ils couvraient de tailles grossières, il est vrai, mais de tailles indiquant les contours d'une figure ou d'un objet, le bois sur lequel ils opéraient.

Le travail du graveur sur bois consiste à enlever avec un outil très tranchant toutes les parties du *buis* ou du *poirier* que le dessinateur n'a pas couvertes de travaux ; il doit suivre trait pour trait le dessin de l'artiste en creusant les blancs, en ménageant les noirs. Il ne doit, à proprement parler, faire acte de personnalité que lorsque les tailles ne sont pas indiquées par le dessinateur et qu'un simple lavis dessine la forme et accuse le modelé. Les outils dont se servent les graveurs sur bois se nomment : *burins*, *échoppes*, *pointes*, *fermoirs*, *gouges*, *maillets* et *racloirs*.

Gravure en camaïeu. — La gravure en camaïeu emprunte à la gravure sur bois ses moyens ordinaires ; pour mieux dire, elle n'est qu'une gravure sur bois perfectionnée. Peut-être ne paraîtra-t-il pas indifférent de signaler les circonstances dans lesquelles ce perfectionnement fut inventé. Au début de l'imprimerie, alors que les livres semblaient n'avoir pour but que de multiplier des manuscrits en cherchant à les imiter,

Hans Holbein. — Gravure sur bois empruntée à *Icones Historiarum Veteris Testamenti* Lyon, J. Frellon, 1547.

les imprimeurs avaient l'habitude de laisser une place vide assez importante en tête de chaque chapitre, pour permettre à un calligraphe d'y dessiner une initiale ornée ou un titre. Par ce moyen, ils croyaient aider à l'illusion. Lorsque la découverte de Gutenberg se fut répandue, les imprimeurs eurent autant d'intérêt à imprimer les initiales qu'ils en avaient eu à imprimer les caractères. Mais il fallait obtenir des tons différents qui rappelassent les peintures des initiales et des titres ; ils employèrent donc des pièces de bois encrées séparément avec des tons différents et emboîtées les unes dans les autres, de façon à être reproduites simultanément. Cette juxta-

position des planches conduisit à l'invention de la gravure en camaïeu qui, entre les mains d'artistes de talent, s'améliora rapidement. Une première planche donnait un contour précis de la composition ou de la figure qu'il s'agissait de reproduire ; une seconde planche venait ensuite, celle-là fournissait les ombres; enfin le blanc du papier était réservé pour les lumières. Notons aussi que la seconde planche, à l'aide des points de repère très exacts, était imprimée sur l'épreuve de la première. La première planche imprimée seule donnait l'idée d'un dessin à la plume; lorsque la seconde avait, elle aussi, passé sous la presse, ce dessin à la plume prenait l'aspect d'un dessin lavé.

Nous venons de voir l'opération avec deux planches et trois tons : le contour, l'ombre et la lumière. C'est ainsi qu'on procéda à l'origine. Mais, dans la suite, à l'aide d'un plus grand nombre de planches, on put multiplier les teintes et obtenir ainsi de nombreuses dégradations de tons. Toutefois deux planches suffisent pour obtenir ce que l'on est convenu d'appeler camaïeu. Appliqué à ce genre de gravure, le mot *camaïeu* vient de camée, pierre à plusieurs couches superposées et à plusieurs teintes, dont la gravure antique a fait un si fréquent et si remarquable emploi.

Gravure en taille-douce. — Le graveur en taille-douce procède d'une façon diamétralement opposée à celle du graveur sur bois. Celui-ci laisse en relief les traits qui devront s'accuser en noir sur l'épreuve; au contraire, pour la taille-douce, les traits sont gravés en creux sur la planche de métal, et le papier humide, soumis à une forte pression, va chercher l'encre au fond des tailles. La gravure en taille-douce exige de celui qui s'y adonne un travail long et pénible et des études préliminaires assez compliquées. Après avoir fait un dessin très arrêté de la composition ou de la figure qu'il veut faire

passer sur le cuivre ou sur l'acier, le graveur transporte son dessin sur le métal à l'aide d'un calque très précis. Ce calque se fait sur un papier particulier, dit *papier-glace*, au moyen d'innombrables points qui fixent les contours et les ombres fortes ou les demi-teintes accentuées dans les milieux. Ce premier travail de mise en place accompli, l'artiste commence

Intérieur d'un atelier de graveur en taille-douce, par A. Bosse.

à tracer au burin des tailles plus ou moins profondes, suivant qu'elles se rapprochent ou qu'elles s'éloignent de la lumière. Ces premières tailles serviront de dessous au travail définitif; elles doivent être soigneusement dirigées dans le sens de la forme et sont rigoureusement soumises aux exigences du dessin. Une seconde taille, et quelquefois une troisième, viennent, en croisant la première, accentuer davantage le dessin et modeler la figure d'une façon formelle. On peut encore intercaler une taille entre deux tailles parallèles, par exemple

quand l'ombre a besoin d'être renforcée et soutenue, ou bien pour éviter dans les chairs l'effet désagréable que produiraient des losanges ou des carrés trop multipliés. Souvent, pour indiquer, sans dureté, le passage de l'ombre à la lumière, le graveur fait usage de points intercalaires qui adoucissent les teintes et amènent les transitions. Telle est, fort en abrégé, la série de travaux auxquels se livrent les graveurs qui ont recours au burin seulement, genre de gravure qui convient surtout aux compositions de style élevé, aux sujets d'un ordre supérieur.

Gravure à l'eau-forte. — Nous l'avons dit, la gravure au burin, qui oblige à une sage lenteur dans l'exécution et réclame un fini absolu, convient principalement aux compositions d'histoire. En revanche, la gravure à l'eau-forte est propre aux sujets intimes et familiers. Il ne faudrait pourtant pas conclure de là qu'entre les mains d'artistes de génie elle ne saurait s'appliquer aux inventions de haut style, mais son emploi prompt et facile la destine surtout aux croquis, aux improvisations spontanées.

Occupons-nous de la manière de procéder. Au préalable, la planche de cuivre ou d'acier a été chauffée légèrement; pendant qu'elle est sur le réchaud, elle est recouverte d'une couche très mince de vernis coloré avec du noir de fumée et adhérant bien également partout. Sur ce vernis, le graveur trace, à l'aide d'une pointe qui varie de grosseur, suivant que l'artiste a besoin de plus ou de moins d'accent dans son travail, le croquis qu'il a conçu, comme s'il dessinait sur le papier avec une plume ou un crayon. Le vernis est donc entamé par la pointe partout où l'artiste veut que l'épreuve donne des traits apparents; le métal reste au contraire protégé dans les parties destinées à demeurer intactes et appelées à

venir blanches à l'impression. Cela fait, la planche ayant été bordée de cire molle, on verse dessus une quantité suffisante d'acide nitrique qu'on a eu soin préalablement de couper avec de l'eau afin d'éviter que l'acide n'attaque trop vivement le métal; s'il en était ainsi, il en résulterait un inconvénient sérieux, puisqu'on ne serait plus maître de diriger ce qu'on appelle la *morsure*. Tant que l'eau-forte est sur la planche, il est bon de déplacer, à l'aide d'un pinceau très doux, le liquide pour qu'il agisse partout également. Lorsque l'acide a fait son effet, et quand on s'aperçoit que les traits sont assez profondément écrits, on retire l'acide; puis on nettoie la planche, que l'on débarrasse de son vernis, avec un chiffon imbibé d'essence de térébenthine, et le dessin, qu'on voyait tout à l'heure seulement sur le vernis, apparaît gravé en creux sur le métal. La planche est remise à l'imprimeur, qui tire une épreuve sur laquelle l'artiste se rend compte de son travail. Que des parties ne soient point assez accentuées, ou bien que d'autres paraissent trop vives, le mal n'est pas grand. On peut réparer sans beaucoup de peine les défauts d'une première *morsure*. Pour cela, on commence par passer légèrement sur la planche un rouleau imprégné de vernis. Celle-ci se trouve ainsi revernie entièrement. On reprend alors à la pointe le travail dans les parties où il a besoin d'être renforcé, et l'on fait remordre. Quant aux parties que la première morsure a trop accusées, on les éteint avec un *brunissoir*, outil rond qui sert à *fouler* le métal.

Tant de facilités étaient bien faites pour séduire les peintres : aussi en compte-t-on un grand nombre qui gravèrent à l'eau-forte. De tous les genres de gravure, c'est le seul qu'on puisse pratiquer sans études spéciales, et l'expérience seule donne une sûreté de main et une science de l'effet que l'artiste qui sait dessiner ne peut manquer d'acquérir rapidement. Quoique

cette manière de graver nécessite des procédés d'exécution tellement simples, que tout le monde peut facilement se les approprier, il n'en est pas moins vrai que ceux qui réussirent complètement dans ce genre ne sont pas nombreux. C'est qu'ici le dessin étant la grande affaire, pour être un bon graveur à l'eau-forte, il est indispensable d'être un habile dessinateur. Il faut en outre avoir assez la connaissance du clair-obscur pour savoir obtenir, avec le noir de l'encre et le blanc du papier, toutes les dégradations de la lumière et des ombres, depuis le clair le plus intense jusqu'à l'obscurité la plus profonde.

Gravure à la pointe sèche. — On entend par *gravure à la pointe sèche* un procédé qui accompagne généralement la gravure à l'eau-forte et qui lui vient souvent en aide. L'artiste dessine sur le cuivre nu avec une pointe fort aiguë. Il obtient ainsi ce que l'on appelle des *barbes*, sorte de travaux très délicats produits par le trait même de la pointe. Ces *barbes* qui, dans les ouvrages de Rembrandt, produisent un excellent effet, ne résistent pas à un long tirage et disparaissent promptement. C'est ce qui explique pourquoi on recherche si activement les premières épreuves des estampes dans lesquelles ce procédé entre pour quelque chose, et l'attrait particulier qu'elles offrent aux artistes.

Alliance de l'eau-forte et du burin. — La gravure en ce genre rentre dans la gravure d'histoire, parce que l'eau-forte ne joue plus ici qu'un rôle secondaire et préparatoire. Le graveur, à l'aide d'un décalque précis, transporte le dessin qu'il veut reproduire sur le métal recouvert d'une couche de vernis. Ce décalque s'obtient de la manière suivante : Le calque ayant été fait à la pointe sur une feuille de *papier-glace*, on

remplit les sillons de poudre colorée, rouge ordinairement; on l'étend ensuite sur la planche en retournant la feuille de *papier-glace* qui l'a reçue; il suffit de le frotter avec l'ongle pour que le vernis en reçoive l'empreinte. Cette première opération accomplie, le graveur repasse avec une pointe d'acier tous les traits reportés sur le vernis, indique les masses d'ombres, réserve les parties claires, mène enfin son dessin assez

Profil d'homme. — Estampe en manière noire, de Robert, prince palatin du Rhin.

loin pour que, après le travail de la morsure, il n'ait plus qu'à renforcer avec le burin les tailles, les doubler, les tripler, suivant les circonstances; en un mot, conduire son œuvre à son entier degré d'achèvement.

Gravure en manière noire. — Pour graver en manière noire, on passe sur une planche de cuivre ou d'acier, en le *balançant* avec une grande régularité, un instrument d'acier nommé *berceau*. C'est un outil de forme demi-circulaire, ayant à l'une de ses extrémités une infinité de petites aspérités qui pénètrent le métal, y produisant des myriades de petites

saillies extrêmement rapprochées. Lorsque, au moyen de ce *berceau*, on a obtenu une surface uniformément dépolie, avec un *racloir*, on use plus ou moins les saillies, selon que l'on désire obtenir des parties plus ou moins claires, et on les aplanit tout à fait quand on veut avoir des lumières vives. L'opération à laquelle on se livre est donc entièrement différente de celle qui produit les autres genres de gravure. Ainsi, au lieu de dessiner seulement les parties qui devront paraître en teinte à l'épreuve, on ne travaille au contraire que celles qu'il faut, pour ainsi dire, faire disparaître ou tout au moins atténuer. Avec ce genre de gravure, on est exposé à avoir souvent des résultats imparfaits. La préparation du *berceau*, donnant à l'épreuve une apparence veloutée, peut déterminer, si l'artiste n'y prend garde, un aspect mou et fondu; les oppositions de l'ombre à la lumière peuvent être si facilement brusquées, qu'il faut beaucoup de précautions et de soins pour obtenir une bonne dégradation de tons, des transitions agréables. Un autre inconvénient du procédé s'oppose à un fréquent emploi de ce genre de gravure : la planche supporte difficilement un long tirage. En effet, après avoir fourni quelques centaines d'épreuves, les aspérités obtenues à l'aide du *berceau*, et qui donnent le ton à l'estampe, s'émoussent sous la main de l'imprimeur, s'écrasent sous la pression de la presse, et finalement s'altèrent à tel point, que dans quelques parties du moins, elles ne tardent pas à disparaître presque complètement.

Gravure à l'aquatinte. — Ce genre de gravure que l'on confond souvent avec la *gravure en manière noire*, parce qu'il donne effectivement des résultats qui sont assez analogues, est cependant d'une pratique toute différente. Au lieu de procéder sur une planche préparée au berceau et fournissant un

aspect velouté, le graveur commence par tracer sur la planche nue les contours principaux de la composition ou de la figure qu'il veut reproduire. Son calque transporté sur le cuivre et gravé légèrement à l'eau-forte, il recouvre la planche de résine ou de sable qu'il fait tomber bien également, à l'aide d'un tamis, en poussière extrêmement fine sur toutes les parties de sa planche. La résine, pouvant adhérer au métal par un léger chauffage, est préférable au sable ou à tout autre agent. Or l'acide versé lentement, mais en abondance, sur cette surface, attaque tous les intervalles imperceptibles qui séparent les grains de résine, et de cette masse de petits points de même dimension et également espacés, il résulte à l'épreuve un ton uniforme et doux. Ce ton imite l'aspect du lavis, si bien même que les premières estampes que l'on vit paraître, celles de J. B. Leprince, inventeur du procédé (vers 1787), furent souvent prises pour des dessins au lavis. On a beaucoup perfectionné la gravure à l'aquatinte depuis Leprince, et quelques artistes de talent en ont tiré de nos jours d'excellents résultats.

Manière de crayon. — La gravure en manière de crayon, dont on peut faire remonter l'origine jusqu'à Jean Lutma, quoique François et Demarteau en aient été, à bien prendre, les véritables inventeurs, est venue répondre à un besoin moderne. L'imitation, par la gravure, du crayon jouant dans le grain et dans les accidents du papier, pouvait permettre et permit en effet de reproduire et de publier en fac-similé des dessins de maître offrant ainsi aux collectionneurs d'excellents spécimens de la manière des plus grands artistes, aux jeunes gens qui entraient dans la carrière des arts des modèles du premier ordre, des guides avec lesquels on ne risque point de s'égarer. Pour arriver à cette sorte de contrefaçon des dessins de maître, le graveur se sert d'une *roulette*. La

roulette est un petit cylindre d'acier tournant sur un axe fixé à un manche et proportionné à la largeur du trait qu'il s'agit de reproduire. La partie extérieure de cette petite roue est couverte de dents aiguës qui mordent le cuivre verni en plusieurs endroits à la fois. Puis, lorsque l'eau-forte a opéré sur ce premier travail, l'artiste reprend sur le cuivre nu, avec le même instrument, les traits qu'il tient à accentuer particulièrement. On se sert aussi d'un outil terminé par de petites aspérités inégales, qui donnent des résultats pareils à ceux de la roulette. Pour imiter autant que possible la physionomie des dessins à la sanguine ou au bistre, la plupart des planches de François et Demarteau ont été imprimées en rouge et en brun; elles peuvent ainsi, jusqu'à un certain point du moins, faire illusion.

La *gravure en couleur* fut une conséquence naturelle de la *gravure en manière de crayon*, et elle se rapproche en même temps, par les procédés d'impression, de la gravure en camaïeu. L'inventeur est un artiste de Francfort, nommé Jacques-Christophe Leblond, qui imagina d'imprimer successivement des planches enduites d'encre de différentes couleurs sur une même feuille de papier, en rappelant à l'aide de repères très exacts les places auxquelles devaient se rencontrer les traits. Il obtint de la sorte des résultats surprenants, et exécuta un portrait de *Louis XV* qui, à distance, peut vraiment tromper les yeux les plus exercés. Pour l'imitation des dessins, il usait des mêmes procédés que François et Demarteau. Cette manière eut en France de nombreux et très habiles adeptes, et si elle a rencontré dans la représentation des figures des difficultés souvent insurmontables, elle doit encore être estimée, car certaines pièces d'anatomie ou d'histoire naturelle, ou les monuments d'architecture polychrome, avant l'invention de la chromoli-

thographie, ne pouvaient être reproduits aussi bien et avec autant d'exactitude qu'à très grands frais et sans avantage.

Physionotrace. — A la fin du dix-huitième siècle, un artiste français du nom de Quenedey inventa une machine au moyen de laquelle il retraçait mathématiquement le profil humain. Quand les contours du visage étaient fixés sur le cuivre par un trait unique n'indiquant rien autre chose que la silhouette, l'artiste modelait et accentuait les formes. Son invention eut, à l'époque où elle se produisit, un grand succès; mais cette façon de procéder à moitié mécanique fut bientôt abandonnée.

Héliographie. — La gravure héliographique est d'invention récente. L'honneur d'avoir trouvé le moyen d'imprimer comme une estampe en taille-douce une épreuve photographique appartient à M. Niepce de Saint-Victor. En effet, en cherchant à reprendre les études de son oncle Nicéphore Niepce au point où la mort avait forcé celui-ci de les interrompre, il sut profiter des expériences faites par le célèbre inventeur et par de nombreux savants, et, le premier, il obtint des résultats satisfaisants. Depuis, la photographie a fait dans cette voie de remarquables efforts, et les épreuves héliographiques obtenues à l'aide de procédés encore secrets, mais — à en juger d'après les résultats — excellents, par MM. Riffaut, Amand-Durand, Rousselon, Dujardin, Ch. Nègre, Baldus et Garnier, permettent aujourd'hui de regarder le procédé comme définitivement acquis et tout à fait pratique. De nouveaux perfectionnements rendront, il n'en faut pas douter, les résultats meilleurs encore, et les graveurs, auxquels la photographie a porté un coup terrible, devront se consoler en songeant que le procédé le plus parfait échouera toujours devant certaines difficultés qui sont uniquement du domaine de l'art.

Impression. — L'impression des gravures, quel que soit leur genre, exige beaucoup de précautions. Les gravures sur bois, généralement intercalées dans le texte, s'impriment comme les caractères d'imprimerie. Dans la *Grammaire des arts du dessin* (page 695 de la première édition), M. Charles Blanc parle, avec la clarté qui distingue toutes les productions de sa plume élégante et correcte, des soins que réclame l'impression de la gravure sur bois intercalée dans le texte. « Une chose manque, dit-il, aux estampes xylographiques anciennes, c'est le perfectionnement qu'y ajouterait aujourd'hui l'imprimerie par les artifices de ce qu'on nomme le *découpage*. En découpant des papiers ou des cartons minces que l'on applique sur certaines parties du tympan, on obtient une pression plus ou moins forte à telle ou telle place voulue. S'agit-il de faire avancer le premier plan d'une gravure, on le charge d'encre au moyen d'une *hausse*, c'est-à-dire d'un surcroît d'épaisseur donné à l'endroit qui correspond au premier plan. Veut-on laisser du vague au lointain, on découpe un vide qui rend sur ce point la pression plus douce, l'encre moins abondante, et conséquemment le ton plus léger. »

Pour la gravure en taille-douce, le procédé d'impression diffère complètement. On a vu plus haut que tout ce qui doit apparaître à l'épreuve étant gravé en creux, il faut que le papier, préalablement humecté ou trempé, comme on dit, reçoive une pression telle, qu'il puisse aller chercher l'encre dans les tailles. Voici comment on procède : Après avoir placé la planche sur un réchaud qui lui communique une légère chaleur, l'ouvrier charge d'encre toutes les parties de la gravure ; il n'en ménage aucune. Cette première opération faite, il essuie soigneusement sa planche, se servant pour cela d'un tampon de mousseline raide, afin de mieux enlever l'encre partout où elle n'est pas utile, et il poursuit ce nettoyage avec

du blanc d'Espagne qu'il passe, en s'aidant de la paume de la main, sur le métal, jusqu'à ce qu'il lui ait rendu son éclat. Ainsi nettoyée, la planche est posée sur des draps de flanelle; on étend dessus la feuille de papier humide qui devra recevoir l'empreinte en prenant l'encre demeurée dans les tailles; le tout glisse entre deux cylindres à pression dont la rigidité est

L'imprimeur en taille-douce, par A. Bosse.

adoucie par des draps de flanelle dits *blanchets*. Au sortir de cette pression, on a une épreuve que l'on détache avec précaution de la planche, l'encre la rendant un peu adhérente au métal et le papier étant encore humide. Enfin, pour débarrasser les tailles de l'encre qui peut être restée au fond, l'imprimeur nettoie la planche avec un peu d'essence de térébenthine, et recommence comme précédemment.

Pour ne rien omettre, il faudrait peut-être expliquer les nombreux procédés au moyen desquels on fait rendre aux

planches des effets particuliers et inattendus; mais ce détail nous mènerait trop loin. Bornons-nous donc à dire que l'imprimeur, opérant sous les yeux de l'artiste, peut effectivement lui être quelquefois d'un grand secours. Néanmoins cette espèce de collaboration n'est guère possible que lorsqu'il s'agit d'eaux-fortes. La gravure au burin autorise peu les habiletés, les artifices d'impression. Avec elle tout est si bien écrit, si nettement déterminé, que l'imprimeur n'a vraiment d'autre devoir que de répartir très également l'encre sur la planche, pour que l'estampe sorte de dessous la presse précisément comme l'artiste l'a gravée.

Les artistes qui se livrent à la gravure à l'eau-forte se chargent souvent eux-mêmes d'imprimer leurs estampes. En encrant certaines parties avec plus ou moins de force, ils savent alors obtenir des accents plus ou moins puissants. Le maître de l'eau-forte, Rembrandt, ne confia à personne le soin d'imprimer ses planches; il se réservait cette besogne, et il poussait si loin la recherche de l'effet, que des épreuves tirées sur le même cuivre offrent entre elles un aspect assez différent pour que l'on hésite quelquefois à admettre que toutes proviennent d'une planche unique. Très chargées d'encre et médiocrement attaquées, les unes donnent à la composition une apparence sombre qui rappelle les ténèbres; les autres, au contraire, encrées légèrement, montrent le dessin au grand jour et laissent pénétrer partout la lumière.

FIN

INDICATIONS

POUR FORMER UNE COLLECTION D'ESTAMPES, AVEC QUELQUES NOTES BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES

Pour compléter cette histoire de la gravure et lui donner une utilité tout à fait pratique, nous avons eu la pensée de la faire suivre d'un petit manuel très sommaire, dans lequel se trouveraient des indications qui pourraient être utiles aux collectionneurs d'estampes. Après avoir rappelé autant que possible le lieu et la date de naissance et de mort de chaque artiste, nous avons feuilleté à nouveau, à l'intention des amateurs, les œuvres de ces graveurs, et, sans nous préoccuper aucunement du degré plus ou moins grand de la rareté, nous avons signalé les pièces qui offraient un intérêt particulier et qui nous paraissaient donner la mesure exacte du savoir de leurs auteurs. Nous avons, à la fin de chaque article, mentionné les travaux spéciaux et les monographies consacrés aux artistes les plus distingués, afin de donner à quiconque voudra se renseigner plus complètement le moyen de connaître l'œuvre entier de ces maîtres graveurs.

ALDEGREVER (Henri), né à Soest, en Westphalie, en 1502, mort vers 1555.

La Parabole du mauvais riche. Suite de 5 pièces.
Les Danseurs de noces, 1538. Suite de 12 pièces.
Portrait de Guillaume, duc de Juliers.
Portrait de l'artiste, 1530.
Dessin d'un poignard dans sa gaîne, 1537.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 362-455.

ALIX (Jean), né à Paris vers 1615.

La Vierge et l'Enfant Jésus, d'après Philippe de Champagne.
Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, d'après Philippe de Champagne.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IV, p. 19-21.

ALTDORFER (Albert), né à Altdorf en Bavière, en 1488, mort le 14 février 1538.

Crucifix.
Vénus couchée sur le gazon.
Tête d'homme, 1507.
Différents dessins de gobelets, aiguières et vases. Suite de 22 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p 41-81.

AMMAN (Jobst), né à Zurich au mois de juin 1539, mort à Nuremberg le 15 mars 1591.

Portrait de Gaspard de Coligny. Gravure sur cuivre.
Les Habillements de femmes de différentes nations. Suite de 182 planches gravées sur bois.
Les Arts et Métiers. Francfort-sur-le-Mein, 1568. Suite de 130 planches gravées sur bois.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IX, p. 351-383.

ANDREA (Zoan), travaillait dans le nord de l'Italie à la fin du xvᵉ siècle et au commencement du xviᵉ.

Judith tenant la tête d'Holopherne.
Douze Enfants nus.
Squelette d'homme.
Panneaux d'arabesques entremêlées de figures. Suite de 12 estampes.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIII, p. 293-310.

ANDREANI (Andrea), né à Mantoue vers 1540, mort vers 1623.

Saint Jean-Baptiste, d'après le Parmesan.
La Pêche miraculeuse, d'après Raphaël.

L'Enlèvement d'une Sabine, d'après Jean de Bologne.
Les Triomphes de Jules César, d'après A. Mantegna. Suite de 9 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XII.

ANDROUET DUCERCEAU (JACQUES), né à Paris vers 1515, mort après 1584.

Les plus excellens bastimens de France, 1576-1579, 2 vol. in-fol.
Second livre d'architecture, Paris, A. Wechel, 1561, in-fol.
Suite de meubles.
Fonds de coupes. Suite de 10 pièces.

ANTOINE DE TRENTE, travaillait en Italie au milieu du XVI[e] siècle.

Saint Jean dans le désert, d'après le Parmesan.
Hercule étouffant le lion de Némée, d'après Raphaël.

ASSEN (JEAN WALTHER VAN), travaillait à Amsterdam au commencement du XVI[e] siècle.

Jésus chassant les vendeurs du Temple.
La Passion de Jésus-Christ. Suite de 12 planches encadrées dans des bordures.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 444-446.

AUBERT (MICHEL), né à Paris vers 1704, mort dans la même ville le 29 avril 1757.

La Mort d'Adonis, d'après Fr. Boucher.
Rendez-vous de chasse, d'après A. Watteau.
Fête au dieu Pan, d'après A. Watteau.
Portrait de Claude Gillot.

AUDRAN (BENOIT), né à Lyon le 23 novembre 1661, mort près de Sens le 2 octobre 1721.

La Maladie d'Alexandre, d'après Eustache Lesueur.
Planches d'après Boullogne et Claude Audran, pour « le Cabinet des Beaux-Arts », 1690.
Portrait de Jean-Paul Bignon, d'après J. Vivien.
Portrait de Fénelon, d'après Joseph Vivien.

AUDRAN (GÉRARD), né à Lyon le 2 août 1640, mort à Paris le 26 juillet 1703.

Le Triomphe de la Vérité, d'après Nic. Poussin.
Les Batailles d'Alexandre, d'après Ch. Le Brun. 4 planches.
Pyrrhus sauvé, d'après Nic. Poussin.
Saint Gervais et saint Protais, d'après Eustache Lesueur.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IX, p. 237-322.

BABEL (P. E.), travaillait à Paris au milieu du XVIII[e] siècle.

Salon de la princesse Czartoryska en Pologne. d'après J.-A. Meissonnier.
Décoration d'une salle de l'hôtel Soubise, d'après Boffrand.

BAILLIE (GUILLAUME), né à Killbride le 5 juin 1723, mort au mois de décembre 1810.

Jésus-Christ guérissant les malades, estampe de Rembrandt, reprise par G. Baillie.
Portrait de Fr. Hals.
Portrait de Jacques, duc de Monmouth, d'après Gasp. Netscher.
Portrait de G. Gevaert, d'après A. van Dyck.

BAKHUYSEN (LOUIS), né à Embden en 1631, mort en 1709.

Différentes marines. Suite de 10 planches.
Portrait de Louis Bakhuysen, en manière noire.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IV, p. 269-283.

BALDINI (BACCIO), né en 1436, vivait encore en 1480.

Planches pour le « Monte Santo di Dio », 1477.
Les Sibylles. Suite de 12 pièces.
Les Prophètes. Suite de 24 pièces.
Planches pour l'édition de « Dante », 1481.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIII, p. 161-200.

BALECHOU (JEAN-JOSEPH), né à Arles en 1715, mort à Avignon en 1764.

Sainte Geneviève, d'après Carle Vanloo.
Portrait d'Auguste III, roi de Pologne, d'après Hyacinthe Rigaud.
La Tempête, d'après Joseph Vernet.

BAQUOY (JEAN-CHARLES), né à Paris le 16 juin 1721, mort le 24 février 1777.

Planches, d'après J. B. Oudry, pour les *Fables* de la Fontaine.
Portrait d'Armand Thomas Hue de Miromesnil.

BARBARI (Jacques de), dit le maître au Caducée, né à Venise vers 1450.

Saint Sébastien.
Mars et Vénus.
Le grand Sacrifice à Priape.
Les Trois Suppliciés.
Pégase.

Jacques de Barbari, dit le maître au Caducée, par Émile Galichon. Paris, 1861, grand in-8°.

BARBÉ (Jean-Baptiste), né à Anvers vers 1585.

Les Apôtres et les Évangélistes. Suite de 16 planches, d'après Théodore Vanlon.
Portrait de Jean Berchmans.

BARBIERI (Jean-François), dit le Guerchin, né à Cento le 2 février 1590, mort le 22 décembre 1666.

Saint Antoine de Padoue.
Saint Jean-Baptiste.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 361-365.

BARLOW (François), né dans le Lincolnshire en 1626, mort à Londres en 1702.

Planches pour les *Fables* d'Ésope (Londres, 1666, in-4° obl.). Suite de 112 pièces.

BARON (Bernard), né à Paris vers 1700, mort vers 1770.

Moïse exposé sur les eaux, d'après Eust. Lesueur.
Charles Ier et Henriette d'Angleterre, d'après A. van Dyck.
Le Comte Philippe de Pembroke et sa famille, d'après Ant. van Dyck.

BARRAS (Sébastien), né à Aix vers 1653, mort dans la même ville en 1703.

Entrevue de Jacob et de Rachel.
Les Noces de Rachel et de Jacob.
Loth et ses filles.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IV, p. 231-245.

BARTOLI (Pietro Santo), né à Bartola en 1635, mort en 1700.

« Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturæ vestigia. » Suite de 81 planches.
Colonna Trajana scolpita con l'historie della guerra Dacica. Suite de 123 planches.

BARTOLOZZI (François), né à Florence en 1730, mort à Lisbonne en 1713.

Saint Jérôme, d'après A. Allegri, dit le Corrège.
Portrait de George-Auguste Elliot, d'après A Poggi.
Portrait de Georgine, duchesse de Devonshire, d'après J. Nixon.
Portrait de la Rosalba, d'après elle-même.

BAUDET (Étienne), né à Blois en 1643, mort vers 1716.

Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon, d'après Nicolas Poussin.
Sainte Famille, d'après Nicolas Poussin.
Paysages, d'après Nicolas Poussin. Suite de 4 planches.

BEATRIZET (Nicolas), né vers 1515, mort vers 1560.

L'Annonciation, d'après Michel-Ange Buonarroti.
Jésus et la Samaritaine, d'après Michel-Ange Buonarroti.
Henri II, roi de France.
Antoine Salamanque, éditeur d'estampes, à Rome.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IX, p. 131-179.

BEAUVARLET (Jacques-Firmin), né à Abbeville le 25 septembre 1731, mort le 7 décembre 1797.

Suzanne au bain, d'après Vien.
Portraits du comte d'Artois et de Mme Clotilde enfants, d'après Drouais.
Portrait de la comtesse Dubarry, d'après Drouais.

Catalogue de l'œuvre de J. F. Beauvarlet d'Abbeville, par l'abbé Dairaine. Abbeville, 1860, in-8°.

BEGA (Corneille), né à Harlem en 1629, mort dans la même ville en 1664.

La Jeune Aubergiste.
Le Paysan allumant sa pipe.
La Vieille tenant un grand pot.
Tête de paysan riant.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. V, p. 222-243.

BEHAM (Barthélemi), né à Nuremberg en 1502, mort en 1540.

La Vierge à la fenêtre.
Quatre Têtes de mort.

Portrait de Charles-Quint.
Portrait de Ferdinand Ier.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 81-112.

BEHAM (Hans Sebald), né à Nuremberg en 1500, mort dans cette ville en 1550.

Judith, 1547.
La Parabole de l'enfant prodigue. Suite de 4 planches.
Trajan.
La Jeune Femme accompagnée d'un bouffon, 1541.
Les Noces de village. Suite de 10 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 112-249.

BELLA (Stefano della), né à Florence le 18 mai 1610, mort dans la même ville le 22 juillet 1664.

La Perspective du Pont-Neuf.
Jeu des Rois de France. Suite de 40 pièces.
Jeu des Reines renommées. Suite de 53 pièces.
Montjoye Saint-Denis, roi d'armes de France.

Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Étienne de la Belle, par Ch. A. Jombert. Paris. 1772, in-8°.

BELLANGÉ (Jacques), né à Nancy le 13 octobre 1594, mort dans la même ville vers 1638.

L'Annonciation.
Ex-voto. Un Évêque agenouillé dans la campagne devant un autel.
Les Quatre Jardinières.
Combat de deux gueux.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 81-97.

BERAIN (Jean), né à Paris vers 1636, mort en 1711.

Diverses pièces de serrurerie, inventées par Hugues Brisville, maître serrurier à Paris. Suite de 16 planches, parmi lesquelles 12 seulement sont gravées par J. Berain.
Ornements peints dans les appartements des Tuileries. Suite de 11 planches.

BERGHEM (Nicolas), né à Harlem en 1624, mort dans la même ville le 18 février 1683

Le Joueur de cornemuse.
L'Abreuvoir.
Vaches et Moutons.
Chevaux et Chèvres

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. V, p. 245-283.

BERNARD (Salomon), dit le Petit-Bernard, travaillait à Lyon au milieu du XVIe siècle.

Figures de l'Ancien et du Nouveau Testament. Lyon, Jean de Tournes.
Les *Métamorphoses* d'Ovide. Lyon, Jean de Tournes.

BERNARD (L.), travaillait en France à la fin du XVIIe siècle.

Portrait de Louis XIV, d'après Poerson.
Portrait de Sébastien le Prestre de Vauban, d'après de Troy.
Berger conduisant son troupeau, d'après J. Forest.

BERTINOT (Gustave-Nicolas), né à Louviers en 1822.

Jésus portant sa croix, d'après Eust. Lesueur.
Le Réveil, d'après Jalabert.
Portrait de Mgr G. Darboy, d'après H. Lehmann.

BERVIC (Jean-Guillaume Balvay, dit), né à Paris le 23 mai 1756, mort le 23 mars 1822.

Laocoon, d'après une sculpture antique.
L'Éducation d'Achille, d'après J. B. Regnault.
L'Enlèvement de Déjanire, d'après Guido Reni.
Portrait de Louis XVI, d'après Callet.

BIARD (Pierre) le fils, né à Paris à la fin du XVIe siècle, mort après l'année 1653.

Pièce allégorique sur la statuaire.
Vénus, jalouse de Psyché, excitant l'Amour à venger son injure, d'après Jules Romain.
Un Esclave, d'après Michel-Ange.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*. t. V, p. 98-107.

BINCK (Jacques), né à Cologne vers 1490, mort à Königsberg vers 1569.

Bethsabée au bain.
Le Sauveur.
La Mort terrassant le soldat.
Portrait de Reinneir V. H.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 249-298.

BLOEMAERT (Corneille), né à Utrecht en 1603, mort en 1680.

Saint Luc peignant la Vierge, d'après une peinture de Raphaël conservée à Rome dans le musée de l'Académie de Saint-Luc.
Saint Augustin, saint Jérôme, saint Grégoire et saint Ambroise, d'après Abraham Bloemaert, 1629.
Saint Pierre ressuscitant Tabithe, d'après Fr. Barbieri, dit le Guerchin.
Portrait de Columba de Tofaninis, d'après J. B. Ramacciotti.

BLOTELINGH (Abraham), né à Amsterdam en 1634, mort dans la même ville vers 1690.

Portrait de G. Flinck, d'après Zyll.
Portrait de Pierre Schout.
Portrait de l'amiral Kortenaer, d'après Van der Helst.
Portrait du marquis de Mirabelle, d'après van Dyck.

BOCHOLT (Franz van), né à Bocholt vers 1434.

La Vierge et l'Enfant Jésus.
Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean.
Sainte Hélène.
Sainte Barbe.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 77-90.

BOILLOT (Joseph), né à Langres vers 1546.

Nouveaux Pourtraitz et figures de Termes. Suite de 61 planches gravées tant sur bois que sur métal.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 70-100.

BOL (Ferdinand), né à Dordrecht vers 1620, mort en 1681.

Saint Jérôme.
La Femme à la poire, 1651.

Bartsch, *Catalogue raisonné des estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et de ses principaux imitateurs*. Vienne, 1797, 2 vol. in-8°; t. II, p. 3-16.

BOLDRINI (Nicolas), né à Vicence dans les premières années du XVIe siècle.

L'Adoration des bergers, d'après Tiziano Vecelli.
Saint Jérôme dans le désert, d'après Tiziano Vecelli.
Saint François d'Assise.

BOLSWERT (Boèce a), né à Bolswert en Frise vers 1580, mort à Anvers à l'âge de cinquante-quatre ans.

Jésus-Christ en croix entre les deux larrons, d'après P. P. Rubens.
La Résurrection de Lazare, d'après P. P. Rubens.
Portrait de Frédéric V, comte palatin du Rhin, d'après Mierevelt.
Portrait d'Élisabeth, femme de Frédéric V, d'après Mierevelt.

BOLSWERT (Schelte a), né à Bolswert vers 1586.

Le Couronnement d'épines, d'après A. van Dyck.
Silène et l'Abondance, d'après J. Jordaens.
Assemblée de gens assis à une table et chantant, d'après J. Jordaens.
Portrait de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans.

BONASONE (Jules), né à Bologne vers 1500, vivait encore en 1574.

Noé sortant de l'arche.
Les Amours d'Alexandre et de Roxane.
Clélie et ses compagnes traversant le Tibre, après s'être enfuies du camp de Porsenna.
Frise d'ornement où se voit un Centaure ailé qui allume un flambeau sur un autel.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XV, p. 103-178.

BONNEMER (François), né à Falaise vers 1640.

Le Buisson ardent, d'après Ch. Lebrun.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 274-275.

BONNET (Louis-Marin), né à Paris en 1743.

La Leçon de danse, d'après Leclerc.
Tête de femme, d'après Boucher, 1787, du cabinet de M. Baudouin.
Portrait de Marie-Antoinette.

BOSSE (Abraham), né à Tours vers 1605, mort à Paris en 1678.

La Galerie du Palais.
L'Hôtel de Bourgogne.
Le Bal.
La Noblesse française à l'église, d'après J. de Saint-Igny. Suite de 13 planches.
Le Jardin de la Noblesse française, d'après J. de Saint-Igny. Suite de 18 planches.

Catalogue de l'œuvre d'Abraham Bosse, par Georges Duplessis. Paris, 1859, in-8°.

BOTH (André), né à Utrecht en 1610, mort à Venise en 1650.

L'Ermite.
L'Anachorète.
Tentation de saint Antoine.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. V, p. 214-217.

BOTH (Jean), né à Utrecht vers 1610, mort dans la même ville en 1650.

Le Pont de pierre.
Le Muletier.
Le Chariot attelé de bœufs.
Les Deux Mulets.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. V, p. 199-213.

BOTICELLI (Alessandro), né en 1447, mort en 1515.

Les Prophètes. Suite de 24 planches.
Les Sibylles. Suite de 12 planches.
Dante, dans une forêt, effrayé par un lion et une panthère. Première planche des vignettes qui accompagnent une édition des *Œuvres* de Dante publiée à Florence en 1481, par Nicholo *di Lorenzo d'Allemagne*.

BOUCHER (François), né à Paris en 1704, mort le 30 mai 1770.

Le Petit Savoyard, d'après lui-même.
Suite de 103 planches gravées pour « Figures de différents caractères, de paysages et d'études, dessinées d'après nature par Antoine Watteau ».
La Troupe italienne, d'après Antoine Watteau.
Vertumne et Pomone, d'après Antoine Watteau.

Prosper de Baudicour, *le Peintre-graveur français continué*, t. II, p. 37-102.

BOUCHER-DESNOYERS (Auguste), né à Paris le 19 décembre 1779, mort dans la même ville le 15 février 1857.

La Belle Jardinière, d'après Raphaël.
La Madone de Saint-Sixte, d'après Raphaël.
La Vierge aux Rochers, d'après Léonard de Vinci.
Napoléon Ier, d'après Fr. Gérard.

BOUCHIER (Jean), né à Bourges vers 1580.

La Vierge, debout dans une niche, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras.
La Madeleine.
Dame romaine.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 68-70.

BOULANGER (Jean), né à Amiens vers 1610, mort à Paris.

L'Enfant Jésus, d'après Simon François.
L'Union de Vénus, Cérès et Bacchus, d'après Simon Vouet.
Portrait de Jean-Jacques Olier, d'après Strésor.
Portrait de Jean Regnault de Segrais, d'après Albert Flamen.

BOULLONGNE (Louis de), né à Paris en 1609, mort en 1674.

La Vierge au Rideau.
Le Christ mort.
Le Livre de portraiture faict par Louis de Boullongne. Suite de 26 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur*, t. I, p. 111-124.

BOURDON (Sébastien), né à Montpellier en 1616, mort à Paris en 1671.

Le Retour de Jacob.
Le Songe de saint Joseph.
La Vierge à l'Écuelle.
Les Pauvres au repos.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. I, p. 131-158.

BOUT (Pierre) travaillait en Hollande au milieu du XVIIe siècle.

Les Patineurs.
Le Traîneau.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IV, p. 401-410.

BOUYS (André), né à Hyères vers 1663, mort en 1740.

Portrait de Nicolas Boileau-Despréaux.
Portrait de Charles Hérault, d'après Fr. de Troy.

BOYER D'AGUILLES (Jean-Baptiste), né à Aix vers 1650, mort en 1709.

Portrait de Richer de Belleval.
Paysage avec cascade, d'après Brécourt.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IV, p. 213-222.

BOYVIN (René), né à Angers vers 1530, mort à Rome vers 1598.

La Nymphe de Fontainebleau, d'après Rosso.
Histoire de Jason et de la conquête de la toison d'or. Suite de 26 pièces.

Dessins d'Aiguières, coupes, salières, plateaux, brasiers, nef, corbeilles, flambeaux, nécessaires de toilette et fontaine, propres aux orfèvres, bijoutiers, émailleurs et autres metteurs en œuvre.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 11-88.

BRAUWER (ADRIEN), né à Harlem en 1608, mort à Anvers en 1640.

Paysan assis allumant sa pipe.
Compagnie de quatre paysans.

BREBIETTE (PIERRE), né à Mantes-sur-Seine vers 1598, mort vers 1650.

Portrait de l'artiste par lui-même.
La Musique, la Peinture, l'Arithmétique et la Gravure. Suite de 4 frises.

BRESCIA (JEAN-ANTOINE DE) travailla dans le nord de l'Italie à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe.

La Vierge entre saint Michel et sainte Hélène
La Flagellation.
Sainte Barbe.
Hercule tuant le lion de Némée.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIII, p. 315-331.

BRIOT (ISAAC), né au mois de juillet 1585, mort le 5 mars 1670.

Henri IV sur son lit de mort.
Le Théâtre de France, contenant les diversités des habits selon les qualités et conditions des personnes. Suite de 22 planches, d'après J. de Saint-Igny.
Portrait de J. B. Marini, 1621.
Portrait d'Honoré d'Urfé, 1619, d'après Louis Beaubrun.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. X, p. 198-244.

BRIZZIO (FRANÇOIS), né à Bologne en 1575, mort dans la même ville en 1623.

Le Repos en Égypte, d'après A. Allegri.
La Vierge revenant d'Égypte en Judée, d'après Louis Carrache.
Les Armes d'un cardinal de la famille Mattei, d'après Louis Carrache.
Les Armes du cardinal Bianchetti, d'après Louis Carrache.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 249-269.

BRUYN (NICOLAS DE), né à Anvers vers 1570, mort vers 1635.

David vainqueur de Goliath, 1609.
Salomon recevant la reine de Saba, 1621.
Daniel dans la fosse aux lions, 1618.
La Transfiguration, 1613.

BRY (JEAN-THÉODORE DE), né à Liège en 1528, mort à Francfort en 1598.

Danse de paysans, d'après H. S. Beham.
La Fontaine de Jouvence, d'après H. S. Beham.
Assemblée de nobles vénitiens et vénitiennes sous un portique au bord de la mer.
Mansches de coutiaus, avèques les feremens de la gaine de plusieurs sortes, fort profitable pour les argentiers ou aultres artisiens, fait par Jean Théodore de Bry. Suite de 18 planches.

BURGMAIR (HANS), né à Augsbourg en 1473, mort vers le milieu du XVIe siècle.

Le Triomphe de Maximilien. Suite de 135 pl.
Der Weiss Kœnig. Suite de 237 planches.
Le Theverdanck. Suite de 77 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 197-242.

CALAMATTA (LOUIS), né à Civita-Vecchia le 12 juin 1802, mort en 1871.

Le Vœu de Louis XIII, d'après Ingres.
Portrait de F. Guizot, d'après Paul Delaroche.
Portrait du comte Molé, d'après Ingres.
Portrait de Mlle Boimard, d'après Ingres.

CALLOT (JACQUES), né à Nancy en 1592, mort dans la même ville le 23 mars 1635.

La Tentation de saint Antoine.
Les Misères de la guerre. Suite de 18 pl.
Joutes sur la place Santa-Croce, à Florence.
Portrait de Claude Deruet.

Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, par Édouard Meaume. Paris, 1860, 2 vol. in-8°.

CAMPAGNOLA (DOMINIQUE), né à Padoue vers 1482.

La Vierge entourée de saints.
Le Jeune Berger.
La Ronde d'enfants.
Femme nue et couchée.

Domenico Campagnola, peintre-graveur du XVIe siècle, par Émile Galichon. Paris, 1864, grand in-8°.

CAMPAGNOLA (Jules), né à Padoue vers 1481.

Jésus et la Samaritaine.
Saint Jean-Baptiste.
Ganymède.
La Jeunesse et la Mort.

Giulio Campagnola, peintre-graveur du XVI*e siècle*, par Émile Galichon. Paris, 1862, grand in-8°.

CANALETTO (Jean-Antoine), né à Venise en 1697, mort dans la même ville en 1768.

Sainte Justine de Padoue.
La Tour de Malghera.
Les Procuraties.
La Piera del Bando.

CANTARINI (Simon), dit le Pesarese, né à Oropezza, près de Pesaro, en 1612, mort en 1648.

Le Repos en Égypte.
Saint Jean-Baptiste.
Saint Antoine de Padoue.
Mercure et Argus.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIX, p. 119-146.

CAPELLAN (Antoine), né à Venise vers 1740.

La Création de la femme, d'après Michel-Ange Buonarotti.
Adam et Ève tentés et chassés du Paradis terrestre, d'après Michel-Ange Buonarotti.
Apollon et Daphné, d'après Domenico Maiotto.
Diane et Endymion, d'après Domenico Maiotto.

CARAGLIO (Jacques), né à Vérone vers 1500, mort vers 1570.

L'Adoration des bergers.
Les Divinités de la Fable. Suite de 20 planches.
Portrait de Pierre Arétin.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XV, p. 59-100.

CARMONA (Manuel-Salvador), né à Madrid en 1730, mort dans la même ville en 1807.

Le Tendre Désir, d'après J. B. Greuze.
Le Fils de Rubens, d'après P. P. Rubens, 1762.
Portrait de François Boucher, d'après Roslin, 1761.
Portrait de Fernand de Silva Alvarez de Tolède, duc d'Albe, d'après Raphaël Mengs.

CARMONTELLE (Louis-Carrogis de), né vers 1720.

La Bouquetière, d'après Boucher.
Portrait du baron de Bezenval.
Portrait de Louis-Philippe d'Orléans, duc de Chartres.

CARPI (Ugo da), né à Rome vers 1586.

La Résurrection, d'après Raphaël.
Énée et Anchise, d'après Raphaël.
Les Amours, d'après Raphaël.

CARRACHE (Annibal), né à Bologne en 1560, mort à Rome en 1609.

La Vierge à l'Hirondelle.
Le Christ mort, dit « le Christ de Caprarole ».
La Madeleine au désert.
Silène couché entre un faune et un satyre, pièce connue communément sous la désignation de « la Soucoupe ».

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 175-205.

CARRACHE (Augustin), né à Bologne en 1557, mort à Parme en 1602.

La Sainte Famille, d'après Paul Véronèse.
Le Mariage mystique de sainte Catherine, d'après Paul Véronèse.
Jésus-Christ et la Samaritaine.
Portrait du Titien.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 29-173.

CARRACHE (Louis), né à Bologne en 1555, mort dans la même ville en 1619.

La Vierge et saint Joseph.
La Vierge de l'année 1604.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 23-28.

CARS (Laurent), né à Lyon en 1702, mort à Paris en 1771.

Hercule et Omphale, d'après François Lemoyne.
Les Fêtes vénitiennes, d'après Ant. Watteau.
La Serinette, d'après Chardin.
Portrait de Michel Anguier, d'après Gab. Revel.

CASA (Niccolò della), né en Lorraine, ainsi que le constate l'épithète *Lotharingus* qui accompagne le nom de l'artiste au bas du portrait de Charles V.

Henri II, roi de France.
Baccio Bandinelli.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IX, p. 180-183.

CAYLUS (Philippe-Claude-Anne de Tubières, comte de), né à Paris en 1692, mort en 1765.

Suite de 8 pièces pour « les Chats », par M. de Moncrif.
Les Amusements de la campagne, d'après Ant. Watteau.
Portrait de Camille Falconnet, médecin, d'après Mᵉ Doublet.
Recueil de caricatures, d'après Léonard de Vinci. Suite de 59 pièces.

CHAPRON (Nicolas), né à Châteaudun en 1599, mort à Paris.

Les Loges du Vatican. Suite de 54 planches, d'après Raphaël.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 212-232.

CHARTIER (Jean), né à Orléans au commencement du xviᵉ siècle.

La Force.
La Sagesse.
La Patience.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 50-55.

CHATILLON (Claude) vivait à Paris dans la première moitié du xviiᵉ siècle.

Dans l'ouvrage intitulé : « Topographie françoise ou Représentation de plusieurs villes, bourgs, plans, chasteaux, maisons de plaisances, ruines et vestiges d'antiquitez du royaume de France, dessinez par défunct Claude Chastillon et autres... Paris, Boisseau, 1648, in-fol. », il se trouve plusieurs planches au bas desquelles on lit la mention : *par Claude Chatillon*. Il est permis d'en conclure que le topographe du roi transportait quelquefois lui-même sur le cuivre ses dessins.

CHATILLON (Louis de), né à Sainte-Menehould en 1693, mort à Paris en 1734.

Léda, d'après Nicolas Poussin.
Portrait de Jacques, duc d'Hamilton.

✓ CHAUVEAU (François), né à Paris vers 1620, mort en 1676.

La Vie de saint Bruno, d'après Eustache Lesueur. Suite de 23 planches.
Deux Frontispices pour « les Œuvres de M. Molière ». Paris, 1666, in-12.
Courses de testes et de bagues faites par le Roy, les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662. Suite de 82 planches.
Portrait de François Chauveau, par lui-même.

CHODOWIECKI (Daniel), né à Dantzig le 16 octobre 1726, mort à Berlin le 7 février 1801.

Les Amateurs. Suite de 12 pièces.
Sujets tirés de l'histoire de Don Quichotte. Suite de 12 pièces.
Chodowiecki et sa famille.

Daniel Chodowiecki's Sammtliche Kupferstiche, beschrieben von W. Engelmann. Leipzig, 1857, in-8°.

CHOFFARD (Pierre-Philippe), né à Paris vers 1729, mort en 1809. ✓

La Fille surprise, d'après P. A. Beaudouin, 1782.
Amusements d'un convalescent, dédié à ses amis, d'après Hubert Gravelot.
Portrait de Pierre-François Basan, 1790.
Culs-de-lampe pour l'édition des « Contes et Nouvelles de la Fontaine », donnée en 1762, par les fermiers généraux.

CHRÉTIEN vivait à Paris au commencement du xixᵉ siècle.

Portraits de Jean-Jacques et de Marie-Jacques Debure.
Portrait d'Augustin-Martin Lottin.
Portrait de F. B. G. Joly de Fleury, marquise d'Estampes.

CLAAS (Alaert) travaillait à Utrecht au milieu du xviᵉ siècle.

La Décollation de saint Paul, — Saint Paul frappé sur le chemin de Damas, — et Figure en pied de saint Paul.
Le Christ en croix. Au pied de la croix se voient : la sainte Vierge, sainte Madeleine, saint Jean, saint François et saint Jérôme.
La Vierge et sainte Anne.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IX, p. 117-143.

CLAESSENS (Lambert-Antoine), né à Anvers en 1764, mort à Rueil près Paris, en 1834. ✓

La Descente de croix, d'après P. P. Rubens.
Le Rieur, d'après Fr. Hals.
La Femme hydropique, d'après Gérard Dow.

CLINT (G.), travaillait en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Portrait de Samuel Hood, d'après I. Hoppner.
Portrait de Robert Haldane, d'après Joshué Reynolds.

COCHIN (Charles-Nicolas), né à Paris en 1715, mort en 1788.

L'Amour au Théâtre-François, d'après Antoine Watteau.
Pompe funèbre de Marie-Thérèse d'Espagne, Dauphine de France, en l'église de l'abbaye royale de Saint-Denis, le 5 septembre MDCCXLVI, d'après Slodtz pour la partie architectonique.
Vignettes pour « le Lutrin » de Boileau. Suite de 6 planches.
Portrait de Henry-Philippe Chauvelin, 1762.

Charles-Antoine Jombert, *Catalogue de l'œuvre de Charles Nicolas Cochin*. Paris, 1770, in-8°.

COCHIN (Nicolas), né à Troyes le 18 octobre 1619, mort à Paris dans les dernières années du XVIIe siècle.

Les Noces de Cana, d'après Paul Véronèse.
Les Cornettes, guidons et drapeaux pris sur les ennemis en la bataille de Rocroy portés en cérémonie à Nostre-Dame par les cent-suisses.
La Foire de Guibray, d'après François Chauvel, 1658.

CODORÉ (Olivier).

Planches qui accompagnent le « Bref et sommaire recueil de ce qui a esté faict et de l'ordre tenu à la joyeuse et triumphante entrée de très puissant, très magnanime et très chrestien prince Charles IX, de ce nom Roy de France, en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son royaume, le mardy sixiesme jour de mars (1571)... Paris, de l'imprimerie de Denis Dupré pour Olivier Codoré... 1572, in-4°.

COLLAERT (Adrien), né vers 1520, mort vers 1567.

Saint Hubert, d'après Jean Stradan.
Vie de sainte Claire. Suite de 32 planches.
Poissons. Suite de 35 planches.

COLLAERT (Jean), né à Anvers vers 1540.

Les Douze Mois de l'année. Suite de 12 planches, d'après Josse de Momper.
Les Amours de Mars et de Vénus. Suite de 4 planches, d'après Philippe Galle.

COPIA (Louis), né à Landau, département du Bas-Rhin, en 1764, mort à Paris le 20 mars 1799.

La Constitution française, d'après P. P. Prud'hon.
La Liberté, d'après P. P. Prud'hon.
Le Porte-drapeau de la fête civique, d'après Boilly.
Portrait de Marat, d'après Jacques-Louis David.

CORBUTT (Richard Purcell, surnommé C.), né en Irlande vers 1736, mort à Londres après 1766.

Garrick entre la Tragédie et la Comédie, d'après sir Joshué Reynolds.
Portrait de lady Charlotte Johnston, d'après sir Joshué Reynolds.
Portrait de Jean-Jacques Rousseau, d'après Ramsay, 1766.

CORIOLANO (Jean-Baptiste), né à Bologne vers 1596, mort en 1649.

Un Taureau luttant avec des dauphins.
Grand cartouche contenant les armoiries du cardinal Barberini (Urbain VIII).

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIX, p. 33-68.

CORNEILLE (Claude), travaillait à Lyon au milieu du XVIe siècle.

Le Massacre des Innocents.
Vénus et l'Amour.
L'Histoire des trois frères.
Epitome des Roys de France en latin et en françoys avec leurs vrayes figures, 1546. Suite de 58 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 7-32.

CORNEILLE (Michel-Ange), né à Paris en 1642, mort dans la même ville en 1708.

La Fuite en Égypte.
Saint François d'Assise.
Notre-Dame des Anges.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 285-319.

CORT (Corneille), né à Honn, en Hollande, en 1530, mort à Rome en 1578.

La Sainte Famille, d'après Fréd. Barocci, 1577.
La Transfiguration, d'après Raphaël.
La Calomnie d'Apelles, d'après Fréd. Zuccaro.
Portrait d'André Alciat.

COSSIN (Louis), né à Troyes en 1633.

Portrait de François Chauveau, d'après Claude Lefèvre.
Portrait de Valentin Conrart.

COUSIN (Jean), né en 1501, à Soucy, près de Sens, mort vers 1589.

Le Sauveur descendu de la croix.
L'Annonciation.
La Conversion de saint Paul.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IX, p. 4-15.

COUSINS (Samuel), né à Exeter le 9 mai 1801.

L'Abbaye de Bolton autrefois.
Portrait du pape Pie VII, d'après Th. Lawrence.
Portrait de Rosa Bonheur, d'après Édouard Dubufe.
Portrait de Edwin Landseer, d'après lui-même.

COUVAY (Jean), né à Arles en 1622.

Martyre de saint Barthélemy, d'après Nicolas Poussin.
Portrait de Nicolas Sevin, d'après van Mol.

COUWENBERG (Henri-Guillaume), né à la Haye le 16 avril 1814.

Les Syndics des drapiers, d'après Rembrandt.
Jeune Femme à une fenêtre, d'après G. Metzu.

COYPEL (Antoine), né à Paris en 1661, mort dans la même ville le 7 janv. 1722.

Bacchus et Ariane, 1693.
Portrait de Démocrite, 1692.
Portrait de la Voisin, célèbre empoisonneuse.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 160-171.

COYPEL (Charles-Antoine), né à Paris en 1694, mort en 1752.

L'Amour précepteur.
Histoire d'une dévote. Suite de 4 planches.
Portrait de J. A. de Maroulle.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 223-233.

COYPEL (Noel), né en basse Normandie en 1628, mort le 24 décembre 1707.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 85-88.

COYPEL (Noel-Nicolas), né à Paris en 1688, mort en 1734.

Sainte Thérèse.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 221-222.

CRANACH (Lucas de), né à Kranach en Franconie en 1472, mort à Weimar le 16 octobre 1553.

Portrait de Martin Luther, gravure sur métal.
Repos en Égypte, 1509, gravure sur bois.
Vénus et l'Amour, 1506, gravure sur bois.
Portrait de Philippe Mélanchthon, 1561, gravure sur bois.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 273-301.

CRUGER (Théodore), né à Munich, mort à Rome en 1550.

Histoire de saint Jean. Suite de 14 planches, d'après les fresques peintes par André del Sarte dans le couvent des « Scalzi », à Florence.
Seize planches pour « la Pompe funèbre du pape Paul V ».

CRUISHANK (George), né à Londres vers 1794.

La Vie à Londres.
La Vie à Paris.
La Bouteille.
Collabora pendant la plus grande partie de son existence au *Punch* et au *Comic Almanack*.

CUERENHERT (Dirk Volkart), né à Amsterdam en 1522, mort à Gouda en 1590.

La Création du monde. Suite de 7 planches.
Prise de Tunis par César, d'après Martin Heemskerke.

CUNEGO (Dominique), né à Vérone en 1727, mort à Rome en 1794.

La Sibylle d'Érythrée, d'après Michel-Ange Buonarotti, 1784.
Portrait du cardinal de Bernis, d'après A. Callet.
Portrait d'Emmanuel de Rohan, d'après Fabré, 1776.
Portrait de Raphaël Mengs, d'après lui-même, 1778.

CUSTOS (DOMINIQUE), né à Anvers vers 1560, mort en 1612.

Portrait de Christian II, duc de Saxe.
Portrait de Christophe Fugger, d'après J. de Ach.
Portrait de Tobie Bruno, 1595.
Portrait de George Basta, d'après J. de Ach.

DALEN (CORNEILLE VAN), né en Flandre dans la première moitié du XVIIe siècle.

Les Quatre Pères de l'Église : saint Antoine, saint Grégoire, saint Jérôme et saint Augustin, d'après P. P. Rubens.
Portrait de Pierre Arétin, d'après le Tintoret.
Portrait de Jean Boccace, d'après Titien.
Portrait de François de le Boe Sylvius.

DANGUIN (JEAN-BAPTISTE), né à Frontenas.

La Maîtresse du Titien.
Portrait de femme, d'après Rembrandt.
Le Songe du chevalier, d'après Raphaël.
Portrait de Henri de Bourbon, prince de Condé.

DARET (PIERRE), né à Paris en 1610, mort vers 1680.

La Vierge à l'Oiseau, d'après Eust. Lesueur.
Sainte Cécile, d'après Jacques Stella.
Portrait de François de Beauvillier, comte de Saint-Aignan, 1645.
Portrait d'Armand de Bourbon, prince de Conty, 1647.

DAULLÉ (JEAN), né à Abbeville le 18 mai 1703, mort à Paris le 23 avril 1763.

Naissance et Triomphe de Vénus, d'après F. Boucher.
La Peleuse de pommes, d'après G. Metzu.
Portrait d'Hyacinthe Rigaud peignant sa fille.
Portrait de Mlle Pelissier.

Delignières, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean Daullé*. Abbeville, 1872, in-8°.

DEBUCOURT (LOUIS-PHILIBERT), né à Paris vers 1755, mort à Paris en 1832.

Les Compliments du jour de l'an.
La Promenade du Palais-Royal.
La Promenade publique.
Le Menuet de la mariée.

DEI (MATTEO DI GIOVANNI), travaillait à Florence au milieu du XVe siècle.

La Conversion de saint Paul.

DELAFAGE (NICOLAS), travaillait en France au milieu du XVIIe siècle.

La Vierge et l'Enfant Jésus. Pièce dédiée à Anne d'Autriche.
Portrait de Louise-Marie de Gonzague, reine de Pologne.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. III, p. 91-96.

DELAUNAY (ROBERT), né à Paris en 1754, mort dans la même ville en 1814.

L'Épouse indiscrète, d'après Beaudouin.
Les Heureux Hasards de l'escarpolette, d'après Fragonard.
La Sentinelle en défaut, d'après Beaudouin.
Les Adieux, d'après Moreau le jeune.

DELAUNE (ÉTIENNE), né à Paris en 1519, mort en 1583.

Les Douze Mois de l'année. Suite de 12 planches.
Deux Ateliers d'orfèvre.
Les Miroirs. Suite de 8 planches.
Le Serpent d'airain, d'après Jean Cousin.
La Conversion de saint Paul, d'après Jean Cousin.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IX, p. 16-130.

DEMARTEAU (GILLES), né à Liège vers 1730, mort à Paris en 1776.

La Bohémienne, d'après François Boucher.
La Justice protège les Arts, d'après Ch.-Nic. Cochin.
Le Jeune Berger et la Jeune Bergère, d'après J. B. Huet.
Portrait de femme faisant de la tapisserie, d'après Carmontelle.

« Catalogue des estampes gravées au crayon d'après différents maîtres qui se vendent à Paris chez Demarteau, graveur du Roi, et pensionnaire de Sa Majesté pour l'invention de la gravure imitant les dessins. Cloître Saint-Benoit, la troisième porte cochère à gauche en entrant par la rue des Mathurins. » S. d., in-8°.

DENTE (MARC DE RAVENNE), né à Ravenne vers 1490, mort à Rome en 1527.

Saint Michel, d'après Raphaël.
Bas-relief aux trois Amours, d'après une sculpture antique.
L'Enlèvement d'Hélène, d'après Raphaël.
Vénus blessée par l'épine d'un rosier, d'après Raphaël.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIV.

DERUET (Claude), né en Lorraine en 1588, mort le 20 octobre 1660.

Portrait de Charles IV, duc de Lorraine.
La Carrière de Nancy.
L'ancien Palais ducal à Nancy.

Recherches sur la vie et les ouvrages de Claude Deruet, par E. Meaume. Nancy, 1853, in-8°.

DESFRICHES (Agnan-Thomas), né à Orléans en 1723, mort en 1800.

Quelques croquis de paysages à l'eau-forte.
C. Campion a gravé d'après les dessins de A. Th. Desfriches: « les Bords de la Loire » et « les Bords du Loiret ».

DESPLACES (Louis), né en 1682, mort en 1739.

L'Élévation de croix, d'après Jouvenet.
La Descente de croix, d'après Jouvenet.
Vénus sur les eaux, d'après Coypel.
Portrait de Mlle Duclos, d'après Nic. de Largillière.

DICKINSON (William), né à Londres en 1746, mort à Paris en 1823.

Portrait de la duchesse de Gordon, d'après Jos. Reynolds.
Portrait de sir Robert Fletcher, d'après J. Reynolds.
Portrait de Richard Grenville, comte Temple, d'après J. Reynolds.
Portrait du général Sébastani, d'après François Gérard.

DIETRICH (Christian), né à Weimar le 30 octobre 1712, mort à Dresde le 23 avril 1774.

L'Arracheur de dents, 1767.
Le Chanteur en foire, en 1740.
Têtes de moutons, de béliers, etc., 1742 et 1744.

DIETTERLIN (Wendel), né à Strasbourg en 1541, mort en 1599.

Portrait de Wendel Dietterlin par lui-même, en tête de son livre d'Architecture, 1594.

DIXON (John), né en Angleterre vers 1740, mort à Londres vers 1780.

Le Doreur, d'après Rembrandt.
La Duchesse Marie d'Ancaster, d'après Joshué Reynolds.
Portrait de Henri, duc de Buccleugh, d'après Gainsborough.
Portrait de Francis Seymour Conway, comte de Hertford, d'après Joshué Reynolds.

DORIGNY (Michel), né à Saint-Quentin vers 1617, mort vers 1666.

Diane, d'après Simon Vouet.
Allégorie sur la paix entre la France et l'Angleterre, d'après Simon Vouet.
Les Peintures qui décoraient les voûtes de la bibliothèque du chancelier Séguier. Suite de 7 pièces.
La Mansarade, ou Portrait de l'architecte partisan. Caricature contre l'architecte Mansart.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IV, p. 247-300.

DORIGNY (Nicolas), né à Paris en 1657, mort à Paris en 1746.

Les Cartons d'Hamptoncourt, d'après Raphaël. Suite de 8 planches.
La Descente de croix, d'après Daniel de Volterre.
L'Enlèvement de Proserpine, d'après le cavalier Bernin.

DREVET (Claude), né en 1705, mort à Paris le 23 décembre 1781.

Portrait de Ch.-Gasp.-Guill. de Vintimille, d'après H. Rigaud.
Portrait de Philippe-Louis, comte de Zinzendorff, d'après H. Rigaud.

Les Drevet, catalogue raisonné de leur œuvre, précédé d'une Introduction par Ambroise-Firmin Didot. Paris, 1876, in-8°.

DREVET (Pierre) le père, né à Loire le 20 juillet 1663, mort à Paris le 9 août 1738.

Portrait de Louis XIV, d'après H. Rigaud.
Portrait de Louis-Hector, duc de Villars, d'après H. Rigaud.
Portrait d'Armand-Gaston, prince de Rohan, d'après H. Rigaud.
Portrait de Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, d'après H. Rigaud.

Les Drevet, catalogue raisonné de leur œuvre, précédé d'une Introduction par Ambroise-Firmin Didot. Paris, 1876, in-8°.

DREVET (Pierre-Imbert) le fils, né à Paris le 22 juin 1697, mort dans la même ville le 27 avril 1739.

Éliézer et Rébecca, d'après Antoine Coypel.
Présentation de l'Enfant Jésus au Temple, d'après Louis de Boullongne.
Portrait de J. B. Bossuet, d'après H. Rigaud.
Portrait de Samuel Bernard, d'après H. Rigaud.

Les Drevet, catalogue raisonné de leur œuvre, précédé d'une Introduction par Ambroise-Firmin Didot. Paris, 1876, in-8°.

DUBOIS (Héli), travaillait à Paris au commencement du XVII° siècle.

Entrée de Louis XIII dans Paris le 30 octobre 1610.
Portrait du pape Paul V.

DUCLOS (Antoine-Jean), né à Paris en 1742.

Le Bal paré et le Concert, d'après Augustin de Saint-Aubin.
Vignettes d'après Moreau le jeune, pour les *Œuvres* de Jean-Jacques Rousseau.

DUFLOS (Claude), né vers 1665, mort en 1737.

Portrait de Michel Bégon, d'après Hyacinthe Rigaud, 1708.
Portrait de Sébastien Leclerc, graveur.
Portrait de Nicolas Lyon, d'après Herluyson, 1705.
Portrait de Mme Anne Michelin, d'après Claude Mellan.

DUFLOS (Claude-Augustin), né en 1701, mort en 1784.

Le Billet doux, d'après L. Aubert.
Les Quatre Saisons. Suite de 4 planches, d'après François Boucher.
Portrait de Pierre Boudou.

DUGHET (Gaspard), né à Rome vers 1613, mort dans la même ville en 1675.

Sites de la campagne de Rome. Suite de 4 pièces en largeur.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. I, p. 125-130.

DUGHET (Jean), né à Rome vers 1614.

Les Sept Sacrements. Suite de 7 planches, d'après Nicolas Poussin.

DUJARDIN (Karel), né à Amsterdam en 1635, mort à Venise en 1678.

Le Berger derrière l'arbre, 1656.
Les Mulets.
Le Mouton couché près du tronc d'arbre.
L'Ane entre deux moutons.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. I, p. 159-196.

DUMONSTIER (Geoffroy), travaillait dans la première moitié du XVI° siècle.

La Mort de la Vierge.
Saint Jean dans l'île de Pathmos.
L'Assomption.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 33-44.

DUNKARTON (Robert), né à Londres vers 1744.

Portrait de Miss Horneck, d'après Joshué Reynolds.
Portrait de George, lord Lyttleton, d'après Benjamin West.
Henri IV sur son lit de mort. Copie d'une estampe gravée par Briot, d'après Quesnel.

DUPÉRAC (Étienne), né à Paris dans la première moitié du XVI° siècle et mort en 1601.

Les Ruines de l'ancienne Rome. Suite de 40 planches
La Chasse au cerf, paysage.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 89-117.

DUPLESSI-BERTAUX, né à Paris en 1747, mort en 1813.

Transport des antiquités d'Herculanum du Muséum de Portici au Palais des études à Naples. Eau-forte qui fut terminée dans la suite par Daudet.
Elleviou chantant la nuit sur le boulevard, au profit d'un aveugle.
Portrait de Thénard, acteur du Théâtre-Français, d'après Vincent.

DUPUIS (Charles), né à Paris en 1685, mort dans la même ville en 1742.

Le Philosophe marié, d'après N. Lancret.
Portrait de Nic. Coustou, d'après Legros.
Portrait de Nicolas de Largillière, d'après Gueulain.

DÜRER (Albert), né à Nuremberg en 1470, mort dans la même ville en 1528.

Adam et Ève.
La Nativité.
Saint Hubert.
La Mélancolie.
Le Chevalier de la Mort.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 1-197.

Œuvre d'Albert Dürer reproduit et publié par Amand Durand, texte par Georges Duplessis. Paris, 1877, in-fol.

DUSART (Corneille), né à Harlem en 1665, mort en 1704.

Le Chien dansant.
Le Violon assis.
La Fête de village.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. V, p. 463-490.

DUVET (Jean), né à Langres en 1485, mort dans la même ville après 1561.

L'Annonciation.
Henri II, roi de France.
L'Apocalypse de saint Jean. Suite de 23 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 1-32.
Étude sur la vie et sur l'œuvre de J. Duvet, par E. Jullien de la Boullaye. Paris, 1876, in-8°.

DYCK (Antoine van), né à Anvers le 22 mars 1599, mort en Angleterre, à Blackfriars, le 9 décembre 1641.

Portrait de François Snyders.
Portrait de Paul Pontius.
Portrait d'Ant. van Dyck.
Portrait de Jean Snellinx.

Eaux-fortes de Antoine van Dyck, reproduites et publiées par Amand-Durand. Texte par G. Duplessis. Paris, 1874, in-fol.

EARLOM (Richard), né dans le comté de Somerset en 1743, mort à Londres le 9 octobre 1822.

Abisag présentée à David, d'après Ad. van der Werff.
Vase de fleurs, d'après J. van Huysum.
Vase de fruits, d'après le même.
Portrait de Samuel Barrington, d'après Joshué Reynolds.

EDELINCK (Gérard), né à Anvers vers 1640, mort à Paris le 2 avril 1707.

Sainte Famille, d'après Raphaël.
La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, d'après Ch. Le Brun.
Portrait de Philippe de Champagne.
Portrait de Martin van der Bogaerts.
Portrait de Nathanael Dilger.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VII, p. 169-336.

ESQUIVEL (Manuel), travaillait en Espagne à la fin du XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e].

Portrait de Karel Dujardin, d'après lui-même.
Ésope, d'après Velasquez.
Ménippe, d'après Velasquez.

EVERDINGEN (Allart van), né à Alkmaar en 1621, mort à Amsterdam au mois de novembre 1675.

Estampes pour Reynier le Renard, ancien poème allemand. Suite de 57 planches.

Allart van Everdingen, Catalogue raisonné de son œuvre gravé, par W. Drugulin. Leipzig, 1873, in-8°, fig.

FABER (John) le jeune, né en Hollande vers 1684, mort en 1756.

Portrait d'Olivier Cromwell, d'après Peter Lely, 1735.
Portrait de lord William Lee, d'après J. Vanderbank.
Portrait de mistress Cibber, d'après Hudson, 1746.
Portrait de Marguerite Woffington, d'après J. Haytley.

FAITHORNE (Guillaume) le vieux, né à Londres vers 1620, mort dans la même ville en 1691.

Portrait de Catherine de Bragance, reine d'Angleterre.
Portrait de Thomas Fairfax, d'après Robert Walker.
Portrait de lady Herbert, d'après A. van Dyck.
Portrait de Robert Bayfield.

FALCK (Jérémie), né à Dantzig en 1629, mort en 1709.

Un homme et une femme chantant, d'après Jacques Jordaens.
Portrait de Christine, reine de Suède, d'après D. Beck, 1653.
Portrait de Tycho-Brahé.
Portrait de Charles-Gustave Wrangel, d'après D. Klœcher, 1655.

FANTUZZI DA TRENTO (Antoine), né à Trente vers 1508, travaillait encore en 1550.

Neptune et Minerve, d'après le Rosso.
Vertumne et Pomone, d'après le Rosso.
Les Filles de Minyas, d'après le Primatice.
Mort de Patrocle, d'après Jules Romain.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVI, p. 334-354.

FELSING (Jacques), né à Darmstadt en 1802.

La Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth et saint Jean, d'après F. Overbeck, 1839.
Jésus au milieu des docteurs, d'après Léonard de Vinci.

FICQUET (Étienne), né à Paris le 13 septembre 1719, mort dans la même ville le 11 décembre 1794.

Portrait de la Mothe le Vayer
Portrait de Fénelon.
Portrait de Molière.
Portrait de la Fontaine.
Portrait de Mme de Maintenon.

Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment les œuvres gravées d'Étienne Ficquet... par L. E. Faucheux. Paris, 1864, in-8°.

FILLŒUL (Pierre), travaillait au milieu du XVIIIe siècle.

Dame prenant son thé, d'après J. B. Siméon Chardin.
Le Baiser donné et le Baiser rendu. 2 planches, d'après Pater.
La Courtisane amoureuse, d'après J. B. Pater.
Portrait d'Armand-Jean le Bouthillier de Rancé, d'après Hyacinthe Rigaud.

FINIGUERRA (Maso), né à Florence en 1426, mort vers 1470.

Le Couronnement de la sainte Vierge.
L'Adoration des mages.

FIRENS (Pierre), travaillait à Paris au commencement du XVIIe siècle.

David vainqueur de Goliath, d'après Lucas de Leyde.
Portrait de Marie de Médicis, 1610.
Portraict au naturel de la Royne Marguerite faict en septembre 1605.
Frontispice des « Triomphes de l'amour de Dieu, par le frère Philippe d'Angoumois. Paris, 1625 », d'après de Passe.

FISHER (Édouard), né en Irlande en 1730, mort à Londres vers 1785.

Portrait de lady Élisabeth Lee, d'après J. Reynolds.
Portrait de David Garrick, d'après J. Reynolds.

FLAMEN (Albert), né vers 1620.

Diverses espèces de Poissons de mer. Suite de 12 planches.
Diverses espèces de Poissons d'eau douce. Suite de 12 planches.
Livre d'Oiseaux. Suite de 12 planches.
Vues et Paysages du château de Longuetoise et des environs. Suite de 12 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 135-244.

FLAMENG (Léopold), né à Bruxelles, de parents français, le 22 novembre 1831.

La Source, d'après Ingres.
La Paix dans la maison, d'après A. Bida, pour « *les Saints Évangiles* ».
Jésus-Christ guérissant les malades, fac-similé d'une estampe de Rembrandt.
Portrait de miss Graham, d'après Gainsborough.

FLIPART (Jean-Jacques), né à Paris en 1723, mort en 1782.

Vénus et Énée, d'après Ch. Natoire.
L'Accordée de village, d'après J. B. Greuze, 1770.
Le Paralytique servi par ses enfants, d'après J. B. Greuze, 1767.
Portrait de Jacques Dumont le Romain, d'après Maurice Quentin de la Tour.

FORNAZERIS (Jacques de), travailla entre les années 1594 et 1622.

Portrait de Henri IV à cheval, 1600.
Portrait de Marie de Médicis, 1601.
Portrait de Charles-Emmanuel, duc de Savoie, à cheval.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. X, p. 169-197.

FORSTER (François), né à Locle, en Suisse, en 1790, mort à Paris au mois de juin 1872.

Sainte Cécile, d'après Paul Delaroche.
François Ier et Charles-Quint à Saint-Denis, d'après Gros.
La Vierge au bas-relief, d'après Léonard de Vinci.
Les Trois Grâces, d'après Raphaël.

FRAGONARD (Jean-Honoré), né à Grasse en 1732, mort en 1806.

Quatre Bacchanales. Suite de 4 planches.
L'Armoire, 1778.

P. de Baudicour, *le Peintre-graveur français continué*, t. I, p. 157-170.

FRANCIA (JACOPO), né à Bologne, mort en 1557.

La Sainte Famille.
La Vierge avec l'Enfant Jésus.
La Sainte et les quatre Saintes.
Cléopâtre.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XV, p. 455-460.

FRANCO (BATTISTA), né à Udine vers 1498, mort vers 1580.

Jésus-Christ portant sa croix.
L'Adoration des bergers.
Feuille d'étude d'ostéologie. A gauche, un squelette de profil vu jusqu'aux genoux.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVI, p. 109-160.

FRANÇOIS (ALPHONSE), né à Paris en 1811.

Le Couronnement de la Vierge, d'après Beato Angelico.
Le Mariage mystique de sainte Catherine, d'après Hans Memling.
Naissance de Vénus, d'après Alex. Cabanel.
Marie-Antoinette, d'après Paul Delaroche.
Portrait de M. Henriquel-Dupont.

FRANÇOIS (JEAN-CHARLES), né à Nancy en 1717, mort en 1769.

L'Académie des Arts, d'après Ch. Eisen.
Tête de femme, d'après François Boucher; du cabinet de M. Bergeret.
Portrait de J. F. de Montillet, archevêque d'Auch, d'après Roland de la Porte, 1754.
Portrait de Portail, d'après Frédou.

GAILLARD (CLAUDE-FERDINAND), né à Paris.

La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean, d'après Sandro Botticelli.
L'Homme à l'Œillet, d'après van Eyck.
Œdipe et le Sphinx, d'après Ingres.
Portrait du pape Pie IX.

GALLE (CORNEILLE) le vieux, né à Anvers en 1570, mort vers 1641.

Judith coupant la tête d'Holopherne, d'après Pierre-Paul Rubens.
Le Portement de croix, d'après Antoine van Dyck.
Sénèque expirant, d'après P. P. Rubens.
Portrait d'Artus Wolfart, d'après A. van Dyck.

GALLE (CORNEILLE) le jeune, né à Anvers vers 1600.

La Descente de croix, d'après Abraham, à Diepembeck.
Vénus allaitant les Amours, d'après P. P. Rubens.
Portrait de Juste Lipse, d'après P. P. Rubens.
Portrait de Godefroy-Henri, comte de Pappenheim, d'après A. van Dyck.

GALLE (PHILIPPE), né en 1557, mort en 1612.

L'Annonciation, d'après Antoine Blocklant.
L'Adoration des bergers, d'après Franc. Floris.
Mediceæ familiæ rerum feliciter gestarum victoriæ et triumphi. Suite de 22 planches, d'après Jean Stradan.
Les Saisons. Suite de 4 planches, d'après Jean Stradan.

GALLE (THÉODORE), né à Anvers vers 1560.

La Visitation, d'après Jean Stradan.
Sainte Ursule, d'après Jean Stradan.
Ugolin dans la tour de Pise, d'après Jean Stradan.
Apollon et Marsyas, d'après Jean Stradan.

GANTREL (ÉTIENNE), né à Paris en 1640, travaillait encore en 1705.

Portrait de Daniel Huet, évêque d'Avranches.
Portrait de Gabriel de Roquette, évêque d'Autun, 1694, d'après P. de Sève, 1665.
Portrait de Jacques-Nicolas Colbert, 1677.
Portrait de Marie-Madeleine-Gabrielle de Rochechouart de Mortemart, abbesse de Fontevrault, 1693.

GARNIER (ANTOINE), né au commencement du XVIIe siècle.

Jésus-Christ en croix, d'après J. Blanchard.
La Charité, d'après J. Blanchard.
Portrait de Nicolas Desclèves.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 196-222.

GARNIER (NOEL), graveur français du XVIe siècle.

Alphabet composé de 23 planches.
Saint Antoine, copie de l'estampe d'Albert Dürer.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VII, p. 1-7.

GATTI (Olivier), né à Parme, fut en 1626 admis au nombre des membres de l'Académie de Bologne.

La Vierge et l'Enfant Jésus, d'après Laurent Garbieri.
Portrait de Fabius Albergati, 1625.
Minerve et Apollon en avant d'un jardin où deux femmes cueillent des lis, d'après Innocent Martini.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIX, p. 1-32.

GAUCHER (Charles-Étienne), né à Paris en 1740, mort en 1803.

Le Couronnement de Voltaire, d'après J. M. Moreau le jeune, 1782.
Portrait de Marie Leczinska, d'après Nattier, 1755.
Portrait de Marie-Antoinette, d'après Moreau le jeune.
Portrait de la comtesse du Barry, d'après Drouais, 1770.

GAUCHEREL (Léon), né à Paris le 21 mai 1816.

Le Parnasse, d'après un dessin du Primatice conservé au musée du Louvre.
Composition d'architecture, d'après Duban, 1874.
Tombeau de Virgile, d'après Adrien Mantegna.
Tombeau de lady Jane Montague, d'après un dessin d'Ingres.

GAULTIER (Léonard), né à Mayence vers 1552, mort en 1641.

La Régence de la Royne et son prudent gouvernement du Roy et enfans de France, 1613.
Pourtraictz de plusieurs hommes illustres qui ont flory en France depuis l'an 1500 jusques à présent.
L'Amour de Cupido et Psyché, mère de volupté. Suite de 32 planches.
Portrait d'Étienne Pasquier, 1617.

GAUTIER-DAGOTI (Jacques-Fabien), né à Marseille vers 1717, mort en 1786.

David et Bethsabée, d'après de Troy.
Portrait de Louis XV.
Minéraux et Cristaux tirés du cabinet de M. de Romé de Lisle. Suite de 4 planches.

GELLÉE (Claude), dit le Lorrain, né à Chamagnes, village de Lorraine, en 1600, mort à Rome le 21 novembre 1682.

Le Bouvier.
Le Campo Vaccino.
Le Soleil levant.
La Danse au bord de l'eau.

Eaux-fortes de Claude le Lorrain, reproduites et publiées par Amand-Durand. Texte par Georges Duplessis. Paris, 1876, in-fol., fig.

GHENDT (Emmanuel de), né en Flandre en 1738, mort à Paris en 1815.

Planches d'après Marillier, pour les *Fables* de Dorat.
Planches d'après Eisen, pour les *Œuvres* de J. Baculard d'Arnaud.
Planches d'après Gravelot, Cochin, pour l'*Iconologie*, par Gravelot et Cochin.

GHISI (George), né à Mantoue vers 1520, mort dans la même ville en 1582.

L'Amour et Psyché, d'après Jules Romain.
Le Jugement de Pâris, d'après B. Bertano.
L'École d'Athènes, d'après Raphaël.
Les angles de la chapelle Sixtine au Vatican, d'après Michel-Ange. Suite de 6 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XV, p. 384-416.

GILLRAY (Jacques), né à Lanark en 1757, mort à Londres le 1er juin 1815.

Les œuvres de Gillray ont été réunies en un volume et publiées à Londres par Henry G. Bohn sous ce titre : *The Works of James Gillray from the original plates*, with the addition of many subjects not before collected.

GLOCKENTON (Albert) le vieux, né à Nuremberg vers 1450, travaillait encore au commencement du xvie siècle.

L'Entrée à Jérusalem.
La Descente aux limbes.
La Résurrection.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 344-354.

GOLTZIUS (Henri), né à Mulbrecht en 1558, mort à Harlem en 1617.

La Circoncision.
Jeune Garçon jouant avec un chien.
Portrait de H. Goltzius.
Portrait en pied d'officiers. Suite de 4 pl.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome III, p. 1-127.

GOURMONT (JEAN DE), artiste lyonnais du milieu du XVIe siècle.

Le Massacre des Innocents.
Saint Sébastien.
Les Danseuses.
Groupe de deux orfèvres.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VII, p. 18-27.

GOYA Y LUCIENTES (FRANÇOIS), né à Fuendetodos le 30 mars 1746, mort à Bordeaux le 16 avril 1828.

Les Caprices. Suite de 80 planches.
Un Condamné au carcan.
Bacchus, d'après Velasquez.
Portrait d'Isabelle de Bourbon, reine d'Espagne, d'après Velasquez.

Lefort, *Francisco Goya. Étude biographique et catalogue*... Paris, 1877, in-8°.

GRANTHOMME (JACQUES), travaillait en France à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle.

L'Alliance du Roy de France avec Marie de Médicis, princesse de Florence.
Portrait de Henri III, 1588.
Portrait de Henri Smet, 1598.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. X, p. 245-270.

GRATELOUP (JEAN-BAPTISTE DE), né à Dax le 25 février 1735, mort dans la même ville le 18 février 1817.

Portrait de Bossuet, à mi-corps, d'après H. Rigaud.
Portrait de Fénelon, d'après J. Vivien.
Portrait d'Adrienne Lecouvreur, d'après Ch. Coypel.

Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment les œuvres gravées d'Étienne Ficquet, Pierre Savart, J. B. de Grateloup, par L. E. Faucheux. Paris, 1864, in-8°.

GRAVELOT (HUBERT-FRANÇOIS-BOURGUIGNON), né à Paris en 1699, mort le 20 avril 1773.

Intérieur de l'atelier d'un peintre.
Un Mariage, 1741, planche gravée en Angleterre.

GREEN (VALENTIN), né à Londres vers 1707, mort en 1800.

Portrait du duc de Bedford et de ses frères et sœurs, d'après J. Reynolds, 1778.
Portrait de lady Caroline Howard, d'après Jos. Reynolds.
Portrait de William Chambers, d'après J. Reynolds.

GREUTER (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Rome vers 1600, fils de Mathias Greuter, mort vers 1660.

Victoire remportée par Drusus sur les Germains, d'après Antonio Tempesta.
Portrait de Jean-Baptiste Marini, d'après Simon Vouet.
Portrait du bienheureux Amédée, duc de Savoie, d'après Jean Lanfranc.

GREUTER (MARTIN), né à Strasbourg vers 1564, mort à Rome en 1638.

Six Figures allégoriques groupées, tenant chacune à la main une boule et formant ainsi les armes des Médicis. *Franciscus Septimus Amiternensis delineavit.*
Armes d'Urbain VIII, pape, 1625.
Pièce emblématique, d'après Innocentius Martini.
Giardino dell' Eminentissimo Card. Montalto.

GROZER (JAMES), travailla à Londres pendant la plus grande partie du XVIIIe siècle.

Portrait de lady Seaford, avec son enfant, d'après J. Reynolds.

GRUN (HANS BALDUNG), né en Souabe en 1475, mort à Strasbourg le 10 août 1552.

Adam et Ève, 1519.
Jésus-Christ et les douze Apôtres. Suite de 13 planches.
Groupes de chevaux. 3 planches, 1534.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 301-322.

GUIDI (RAFAELE), né à Florence en 1540, travaillait encore en 1613.

Pièce mystique sur la dévotion au Sacré-Cœur.
Sainte Monique.
Frontispice d'une édition de l'*Histoire des douze Césars*, par Suétone.

HAID (JEAN-ÉLIE), né à Augsbourg en 1739, mort en 1809.

Portrait d'Antoine Graff, peintre.
Portrait de Jean-Gottfried Weinholdt, d'après Antoine Graff, 1770.
Portrait de Charles-Guillaume, baron de Racknitz, d'après F. J. Dègle, 1800.
Portrait de Marie-Antoinette, d'après J.-Mich. Millitz.

HEEMSKERKE (MARTIN VAN VEEN, dit MARTIN VAN), né à Heemskerke vers 1494, mort à Harlem en 1574.

La Fuite en Égypte.
Entrée à Jérusalem.
L'Annonciation.

HENRIQUEL-DUPONT (LOUIS), né à Paris le 15 juin 1797.

Le Christ consolateur, d'après Ary Scheffer.
L'Hémicycle du palais des Beaux-Arts, d'après Paul Delaroche.
Portrait de Bertin, d'après Ingres.
Portrait de Sauvageot, 1852.
Une Dame et sa fille, d'après Antoine van Dyck, 1822.

HEUSCH (GUILLAUME DE), né à Utrecht en 1638, mort dans la même ville.

Le Muletier.
Le Petit Chevrier.
Les Deux Bœufs.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. I, p. 321-334.

HIRSCHVOGEL (AUGUSTIN), né à Nuremberg en 1506, mort en 1560.

Le Portement de croix, 1545.
Chasse à l'ours, 1545.
Paysage à la droite duquel on voit une église surmontée d'un clocher, 1525.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IX, p. 170-207.

HODGES (CHARLES-HOWARD), travaillait en Hollande à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe.

Raphaël Mistress, 1785, gravure en couleur.
Portrait du maréchal Brune.
Portrait de Pichegru, 1797.

HOGARTH (WILLIAM), né à Londres en 1698, mort à Chiswick le 26 octobre 1764.

Le Mariage à la mode. Suite de 6 planches.
Les Quatre Parties du jour, 1738. Suite de 4 planches.
Les Actrices ambulantes, 1738.

HOLLAR (WENCESLAS), né à Prague en 1607, mort à Londres en 1677.

Esther devant Assuérus
Vue de la façade de la cathédrale d'Anvers.
Un Calice, d'après Andrea Mantegna.
Série de vases et de coupes, d'après Holbein.

Wenzel Hollard, *Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche*, von Gustav Parthey. Berlin, 1853, in-8°.

HONDIUS (HENRI) le jeune, né à la Haye vers 1573, mort après 1648.

Vue d'un village de Flandre, Schelle-Belle, 1648. *Aetat*, 75.
Portrait de Henri IV, 1630.
Portrait d'Élisabeth, reine d'Angleterre, 1632.
Portrait de Guillaume, prince d'Orange, d'après Alexandre Cooper, 1641.

HOOGHE (ROMYN DE), né à la Haye vers 1630, mort en Hollande vers 1718.

Entrée de Guillaume III, roi d'Angleterre, à la Haye, le 31 janvier 1691.
Vue et Perspective de la maison de plaisance de Saltzdahlen.
Conclusion de la paix de Breda, ratifiée dans la chambre des conférences, entre les rois d'Angleterre, de France, de Danemark, et les Provinces-Unies, 1667.
Portrait de Guillaume-Henri, prince d'Orange, à cheval.

HOPFER (DANIEL), né vers 1490, travaillait encore à Augsbourg en 1549.

Adam et Ève. Deux pièces de même dimension.
La Femme adultère.
Le Jugement dernier.
Dessin d'un ostensoir sur le pied duquel est représentée la Cène.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 473-505.

HOPFER (JÉRÔME), travaillait à Augsbourg dans la première moitié du XVIe siècle.

La Fuite en Égypte, copie d'une estampe gravée sur bois par Albert Dürer.
Le Seigneur debout dans une niche à côté de laquelle on voit dans d'autres niches : saint Paul, saint Pierre, saint Côme et saint Damien, 1521.
Le Jugement de Pâris, copie d'une estampe gravée sur bois par Lucas de Cranach.
Un Paysan dansant avec une villageoise, copie agrandie d'une estampe d'Albert Dürer.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 506-525

HOPFER (LAMBERT), travaillait à Augsbourg dans la première moitié du XVI[e] siècle.

La Passion. Suite de 15 planches, d'après A. Dürer.
La Conversion de saint Paul.
Montant d'ornements au milieu duquel on voit deux enfants ailés montés sur des béliers. Cette planche est signée : *Lambrecht Hopfer*.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 526-533.

HOUBRAKEN (JACQUES), né à Dordrecht le 28 mars 1698, mort dans la même ville en 1780.

La Fête de saint Nicolas, d'après C. Troost, 1761.
Démocrite, gravure à l'eau-forte.
Portrait de Hugues de Groot, d'après M. Mierevelt.
Portrait de M[lle] Monti, d'après J. Xavery.

A. Ver Huell, *Jacobus Houbraken et son œuvre*. Arnheim, 1875, grand in-8°.

HUOT (ADOLPHE-JOSEPH), né à Paris.

La Vierge de la délivrance, d'après Ernest Hébert.
Le Jugement du prix de l'arc, d'après Van der Helst, 1874.
Le Joueur de violon, d'après Raphaël.
Portrait de Dominique Vivant Denon, d'après P. P. Prudhon.

HURET (GRÉGOIRE), né à Lyon en 1610, mort en 1670.

Frontispice de l'*Histoire des guerres civiles de France*, par Davila.
Vœu de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, 1638.
Portrait du prince de Condé, en pied.

INGOUF (FRANÇOIS-ROBERT) le jeune, né à Paris en 1747, mort en 1812.

Le Négociant ambulant, d'après Freudeberg, 1777.
Portrait de Gérard Dow, d'après lui-même, 1776.
Portrait de Jean-Jacques Flipart, 1772.
Portrait de Marivaux, 1781, d'après Pougin de Saint-Aubin.

INGOUF (PIERRE-CHARLES), né à Paris en 1746, mort en 1800.

La Fille confuse, d'après Greuze, 1773.
La Promenade du soir, d'après Freudeberg, 1774.
Les Mœurs du temps, d'après Freudeberg.
Portrait de Jean-George Wille, d'après Pierre-Alexandre Wille.

ISAC (JASPAR), travaillait à Paris dans la première moitié du XVII[e] siècle.

Représentation de la vraye figure du précieux visage de Nostre Seigneur Jésus-Christ extraict sur le parfaict naturel empreint au sainct suaire qui est à Besançon, 1634.
Portrait de Charlotte-Catherine de la Trémoille, princesse de Condé.
Portrait de Christophe, prince de Portugal, d'après Daniel Dumonstier.
L'Escuyer à la mode, 1634.

JACKSON (JEAN-BAPTISTE), né en 1701 en Angleterre.

Titiani Vecellii, Pauli Caliari, Jacobi Robusti et Jacobi da Ponte Opera selectiora, a J. B. Jackson, Anglo, ligno cælata et coloribus adumbrata. Venise, 1745. Grand in-f°.

JACQUE (CHARLES), né à Paris le 23 mai 1813.

Le Repas de paysans, 1845.
Le Printemps, 1865.
La Bergerie.
La Souricière. Planche publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*.

L'Œuvre de Ch. Jacque, catalogue de ses eaux-fortes et pointes sèches, dressé par J. J. Guiffrey. Paris, 1866, in-8°.

JACQUEMART (JULES-FERDINAND), né à Paris en 1837.

Minerve en pied, d'après un bronze antique de la collection du comte Pourtalès.
Les Gemmes et Joyaux de la couronne. Suite de 60 planches.
Une Exécution au Japon.
Portrait de Richard Wallace, baronet, d'après Paul Baudry.

L'Œuvre de Jules Jacquemart, par Louis Gonse. Paris, 1876, grand in-8°.

JEGHER (JEAN-CHRISTOPHE), né vers 1578, mort vers 1660.

Le Repos en Égypte, d'après P. P. Rubens.
L'Assomption de la Vierge, d'après P. P. Rubens.
Hercule terrassant le Vice, d'après P. P. Rubens.

JODE (PIERRE DE) le vieux, né à Anvers en 1570, mort en Hollande en 1634.

La Passion de Jésus-Christ. Suite de 15 planches.
La Vie de sainte Catherine de Sienne, d'après Franc. Vanni, 1606. Suite de 12 planches.

JODE (PIERRE DE) le jeune, né à Anvers le 22 novembre 1606, mort dans la même ville en 1660.

Saint Martin de Tours, d'après Jacq. Jordaens.
Les Trois Grâces, d'après P. P. Rubens.
Portrait de Charles Ier, d'après Ant. van Dyck.
Portrait de Diodore Tuldenus, d'après Ant. van Dyck.

JONES (JOHN), né vers 1740, mort en 1797.

Portrait de miss Kemble, d'après J. Reynolds.
Portrait de lady Caroline Price, d'après J. Reynolds.
Portrait de Thomas Erskine, d'après J. Reynolds.

KEATING (GEORGE), travailla en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

La Nourrice et l'Enfant dans la campagne, d'après H. Morland.
Portrait du comte de Derby, d'après Thomas Gainsborough.
Portrait de la duchesse de Devonshire, d'après Joshué Reynolds, 1787.

KELLER (JOSEPH), né à Linz au mois de mars 1815.

La Dispute du saint sacrement, d'après Raphaël.
Les Saintes Femmes au tombeau du Christ, d'après Ary Scheffer.
Roland délivrant la princesse Isabelle de Gallicie, d'après Hubner, 1838.

KILIAN (BARTHÉLEMY), né à Augsbourg en 1630, mort en 1696.

Portrait de Jean Gaspard Rembold de Neuses, d'après Johan Ulrich Maÿr.
Portrait de Jean Conrad Böbel, d'après Barthol. Hopffer.
Portrait de Philippe-Henri Weber.
Portrait de David à Stetten, d'après J.-U. Maÿr.

KILIAN (LUCAS), né à Augsbourg en 1579, mort en 1637.

Saint Michel terrassant le démon, 1607.
Portrait de Gertrude Marie Gebhardt, 1637.
Portrait de François de Traytorrens.
Portrait du comte Walter Leslie, 1637.

KILIAN (WOLFGANG), né en 1581, mort en 1662.

Les Muses. Suite de 9 planches, 1612.
Fontaine de Mercure, 1614.
Portrait de Jean Ehrhart.

LAHYRE (LAURENT DE), né à Paris en 1606, mort en 1656.

La Vierge et l'Enfant Jésus servis par des anges, 1640.
Le Christ en croix, 1639.
Les Trois Enfants.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. I, p. 77-96.

LANFRANC (JEAN), né à Parme en 1580, mort en 1647.

La Harangue.
Le Triomphe.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 344-351.

LARMESSIN (NICOLAS DE) le jeune, né à Paris en 1684, mort en 1756.

Les Quatre Ages. Suite de 4 planches, d'après Nicolas Lancret.
Le Fleuve Scamandre, d'après François Boucher.
L'Après-dînée, d'après Nicolas Lancret.
Portrait de Guillaume Coustou, d'après J. de Lien, 1730.

LASNE (MICHEL), né à Caen vers 1595, mort à Paris au commencement du mois de décembre 1667.

Sainte Catherine, d'après Simon Vouet.
Portrait d'Anne d'Autriche. *N. de Mantonnière exc.*
Portrait de Pierre Corneille, 1643.
Portrait d'Evrard Jaback, d'après A. van Dyck, 1652.

LAUTENSACK (HANS SEBALD), né à Bamberg vers 1507, mort vers 1560.

Portrait de Léonard d'Eck, 1553.
Portrait de la femme de Léonard d'Eck, 1553.
Portrait du fils de Léonard d'Eck, 1553.

Vue d'une petite ville située sur le bord d'une rivière qui s'étend sur toute la largeur de la planche, 1553.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IX, p. 207-231.

LEBAS (Jacques-Philippe), né à Paris le 8 juillet 1707, mort le 12 mai 1783.

L'Assemblée galante, d'après Ant. Watteau.
La Conversation galante, d'après Nicolas Lancret.
Groupes et Figures pris dans les ports de France. Suite de 12 planches, d'après Joseph Vernet.
Portrait de Grandval, d'après Nicolas Lancret.

LEBLOND (Jacques-Christophe), né à Francfort-sur-le-Mein en 1670, mort à Paris en 1741.

Portrait de Louis XV.
Portrait d'Antoine van Dyck.

LEBRUN (Charles), né à Paris en 1619, mort en 1690.

L'Enfant Jésus.
Les Heures du jour. Suite de 4 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. I, p. 161-165.

LECLERC (Jean), éditait des estampes à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe.

Figures de la Bible. De cet ouvrage on connaît de nombreuses éditions. La première parut en 1596.
Vita et Miracula sancti Francisci de Paula. Suite de 27 planches, 1615.
Abrégé de l'histoire françoyse, avec les effigies des Roys tirées des plus rares et excellens cabinets de la France, par H. C. Paris, 1585. Un volume in-folio.

LECLERC (Sébastien), né à Metz le 26 septembre 1637, mort à Paris, aux Gobelins, le 25 octobre 1714.

L'Apothéose d'Isis.
L'Entrée d'Alexandre dans Babylone.
L'Académie des sciences.
Représentation des machines qui ont servi à élever les deux grandes pierres formant le fronton de l'entrée principale du Louvre, 1677.

Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc, par Ch. A. Jombert. Paris, 1774, 2 vol. in-8°.

LEFÈVRE (Claude), né à Fontainebleau vers 1633, mort en 1673.

Portrait de l'artiste.
Portrait de Charles Patin.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 92-95.

LEFÈVRE (Valentin), né à Bruxelles en 1642, travailla presque toute sa vie à Venise.

La Visitation, d'après Paul Véronèse.
Jésus-Christ chez le Pharisien, d'après Paul Véronèse.
Le Martyre de saint Pierre Dominicain, d'après le Titien.
Le Triomphe de Venise, d'après Paul Véronèse.

LEMIRE (Noël), né à Rouen le 20 novembre 1723, mort à Paris le 21 mars 1801.

Le Gâteau des Rois, d'après Moreau le jeune.
Portrait de Claude Rousselet, d'après Robin, 1786.
Planches d'après H. Gravelot, pour le *Décaméron* de Boccace.
Planches d'après J. M. Moreau le jeune, pour les *Œuvres de Jean-Jacques Rousseau*.

Jules Hédou, *Noël Lemire et son œuvre*. Rouen et Paris, 1875, in-8°.

LENFANT (Jean), né à Abbeville vers 1615, mort à Paris en 1674.

Sainte Julienne, 1647.
Portrait de Nicolas Blasset, sculpteur, 1658.
Portrait de Michel Lemasle, d'après Cl. Lefevre, 1661.
Portrait de Louis-Henri de Loménie de Brienne, d'après Charles Le Brun, 1662.

LEONARDIS (Giacomo), né à Palma en 1723, mort vers 1775.

L'Arracheur de dents, d'après Jean-Baptiste Tiepolo.
Le Carnaval de Venise, d'après J. B. Tiepolo.

LEPAUTRE (Jean), né à Paris en 1617, mort le 2 février 1682.

Portrait de Jean Lepautre.
Différents dessins d'alcôves. Suite de 6 pl.
Dessins et nouveaux dessins de plafonds. Suites de 10 et 6 planches.
Différents morceaux d'ornements à la romaine, pour servir aux frises et corniches. Suite de 31 pièces sur 6 feuilles.

√ **LÉPICIÉ** (BERNARD), né à Paris en 1699, mort en 1755.

Le Bénédicité, d'après J. B. Siméon Chardin, 1744.
Portrait d'Antoine de la Roque, d'après A. Watteau.
Portrait de Louis de Boullongne, d'après H. Rigaud, 1736.
Portrait de Charles Richer de la Morlierre, d'après Maurice Quentin de la Tour.

LEPRINCE (JEAN-BAPTISTE), né à Metz en 1733, mort à Lagny au mois d'août 1781.

Jésus dans le temple, 1768.
Vue perspective de l'extérieur d'un reposoir exécuté à Versailles pour le Roi, sous les ordres de M. de Fontanieu, par Dewailly.
La Danse russe, 1769.
Habillements de diverses nations. Suite de 12 planches.

LEU (THOMAS DE), né vers 1560, travaillait encore en 1612.

Sacre de Louis XIII, d'après Fr. Quesnel.
Portrait de Pierre de Brach, 1576.
Portrait de Gabrielle d'Estrées.
Portrait de Michel de Montaigne.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. X, p. 1-168.

LEVASSEUR (JEAN-CHARLES), né à Abbeville en 1734, mort en 1804.

Bienfaisance du Roi, d'après J. Le Barbier le jeune.
L'Amour paternel, d'après Aubry.
La Laitière, d'après J. B. Greuze.
Les Amans curieux, d'après E. Aubry.

LEVASSEUR (JULES-GABRIEL), né à Paris.

L'Adoration des mages, d'après Bern. Luini.
Ma sœur n'y est pas, d'après Hamon.
Portrait de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, d'après van Dyck.
Portrait de F. Girard, d'après Paul Delaroche.

LIMOSIN (LÉONARD), né dans les dernières années du XVe siècle, ou au commencement du XVIe.

L'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem.
La Cène.
La Résurrection.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*. t. V, p. 45-49.

LIPPI (FRA FILIPPO), né à Florence en 1412, mort en 1469.

Sujets de la vie de la Vierge et du Christ.

Suite de 15 planches mentionnées sous le nom de Frà Filippo Lippi dans *le Peintre-graveur*, de Passavant. t. V, p. 51.

LIVENS (JEAN), né à Leyde le 24 octobre 1607.

La Vierge et l'Enfant Jésus.
La Résurrection de Lazare.
Portrait d'Éphraïm Bonus.
Portrait de Daniel Heinsius.
Portrait de Juste Vondel.

A. Bartsch, *Catalogue raisonné des estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et de ses principaux imitateurs*. Vienne. 1797, 2 vol. in-8°, t. II, p. 17-58.

LOLI (LAURENT), né à Bologne vers 1612, mort le 5 avril 1691.

Saint Sébastien.
L'Amour rompant son arc.
L'Amour endormi.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XIX, p. 161-182.

LOMBARD (PIERRE), né à Paris vers 1613, mort en 1682. √

Portrait de Philippe de Savoie, d'après F. de la Mare-Richart.
Portrait de Lafond, le Gazetier de Hollande, d'après H. Gascard.

LONGHI (JOSEPH), né à Monza en 1766, mort à Milan en 1831.

Le Mariage de la Vierge, d'après Raphaël.
Sainte Madeleine dans le désert, d'après le Corrège.
Portrait d'Eugène de Beauharnais, d'après Fr. Gérard.
Portrait de Bonaparte au pont d'Arcole, d'après A. J. Gros.

LOUTHERBOURG (PHILIPPE-JACQUES), né à Strasbourg le 31 octobre 1740, mort à Chiswick en 1812.

La Bonne petite Sœur
L'Exposition.
Le Café Procope en 1763.
La Ruade.

LUCAS DE LEYDE (LUCAS JACOBSZ, dit), né à Leyde en 1493, mort dans la même ville en 1533.

David jouant de la harpe devant Saül.
Joseph expliquant les songes.
L'Adoration des mages.
Famille de paysans en voyage, pièce connue sous la désignation de l'*Espiègle*.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome VII, p. 331-443.

LUTMA (JEAN), né à Amsterdam vers 1609, mort en 1689.

Portrait de P. C. Hooft.
Portrait de Jean Lutma, 1656.
Portrait du poète J. Vondel.

LUTZELBURGER (HANS) travaillait à Bâle dans la première moitié du XVIe siècle.

Alphabet de la Mort, d'après Hans Holbein.
Les Simulachres de la Mort, d'après Hans Holbein.

LUYKEN (JEAN), né à Amsterdam en 1649, mort en 1712.

Théâtre des martyrs. Suite de 105 planches.
Les Arts et Métiers. Suite de 101 planches.

MAC-ARDELL (JAMES), né à Dublin vers 1710, mort à Londres le 2 juin 1765.

Portrait de mistress Chambers, d'après Josh. Reynolds.
Portrait de Jacques Bouverie, d'après J. Reynolds.

MAIR, de Landshut, graveur allemand de la fin du XVe siècle.

L'Heure de la mort, 1499.
La Banderole présentée, 1499.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 362-370.

MAITRE de 1466, né en Allemagne.

Dalila coupant les cheveux de Samson endormi sur ses genoux.
Les Trois Rois adorant l'Enfant Jésus.
La Sainte Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Marguerite et sainte Catherine.
La Patène.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome VI, p. 1-52.

MAITRE de 1480, graveur qui travaillait dans les Pays-Bas.

Saint Éloi.
Salomon adorant les faux dieux.
Le Couple amoureux.
Portrait d'un homme avancé en âge.

Passavant, *le Peintre-graveur*, tome II, p. 254-272.

MAITRE *au Dé*, né vers 1512.

Apollon et Marsyas, d'après Raphaël.
Gladiateur combattant des animaux féroces, d'après Jules Romain.
La Fable de Psyché. Suite de 32 pièces.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XV, p. 181-233.

MAITRE *aux Banderoles*, vivait sur les bords du Rhin, dans la seconde moitié du XVe siècle.

Moïse et Gédéon.
Samson déchirant la gueule du lion.

MAITRE *à l'Écrevisse*.

La Purification de la sainte Vierge.
La Décollation de saint Jean-Baptiste.
Jésus-Christ sur la croix entre les deux larrons.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 527-534.

MALLERY (CHARLES), né à Anvers vers 1576, travaillait encore en 1630.

Les Quatre Heures du jour du chrétien.
La Passion de Jésus-Christ. Suite de 18 pl.
Portrait de saint Bernard.
Portrait de Louis XIII, enfant, 1602.

MANTEGNA (ANDREA), né à Padoue en 1431, mort à Mantoue au mois de septembre 1506.

La Sépulture.
Jésus-Christ ressuscité.
La Vierge et l'Enfant Jésus
Bacchanale à la cuve.

Œuvre d'André Mantegna, reproduit et publié par Amand Durand; texte par Georges Duplessis. Paris, 1878, in-fol.

MARGOTTINI (JACOPO) travaillait en Italie au commencement du XVIIe siècle.

Les Six Vertus chrétiennes, d'après le Dominiquin.

MAROT (Daniel), né à Paris vers 1650, mort vers 1712.

L'œuvre de Daniel Marot a été réuni en un volume qui porte ce titre : *Œuvres du Sr D. Marot, architecte de Guillaume III, roy de la Grande-Bretagne...* Amsterdam, chez l'auteur, 1712, in-fol.

MAROT (Jean), né à Paris vers 1625, mort en 1679.

Architecture française. Suite de 195 planches.
Recueil des plus beaux édifices et frontispices des églises de Paris. Suite de 34 planches.
Le Château de Richelieu. Suite de 21 planches.

MARTINET (Achille-Louis), né à Paris en 1806, mort dans la même ville au mois de décembre 1877.

La Vierge à l'Œillet, d'après Raphaël.
La Vierge du grand-duc, d'après Raphaël.
Charles Ier insulté par les soldats, d'après Paul Delaroche.
Portrait de Napoléon III, d'après Horace Vernet.

MASSARD (Jean-Baptiste-Raphaël-Urbain), né en 1775.

Les Funérailles d'Atala, d'après Girodet.
Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès, d'après Girodet.
Portrait du duc de Feltre, d'après Fabre.
Portrait de Louis XVIII, d'après Gérard.

MASSON (Antoine), né à Louvry, près d'Orléans, en 1636, m. à Paris en 1700.

Jésus et les Disciples d'Emmaüs, d'après Titien.
Portrait de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt.
Portrait de Guillaume de Brisacier.
Portrait de Marie de Lorraine, duchesse de Guise.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 98-139.

MATHAM (Adrien), travaillait à Harlem au milieu du XVIIe siècle.

Portraits de Frédéric et d'Ulrich, duc de Schleswig-Holstein, d'après Petrus Isaac.
Portrait d'Innocent X.
Deux Gueux, d'après Adrien van de Venne.

MATHAM (Jacques), né à Harlem le 15 octobre 1571, mort le 20 janvier 1631.

Saint Jean-Baptiste, d'après H. Goltzius.
Baleine échouée à Scheveningue, 1598.
Portrait de Pierre Bor, 1625.

MATHAM (Théodore), né à Harlem en 1589.

La Déposition de croix, d'après Gérard de Leyde.
Portrait d'André van der Kruyssen.
Portrait de Marie Matham.
Portrait de Jean Leusden, d'après Cor. Janson van Ceulen.

MATSIS (Corneille), vivait au milieu du XVIe siècle.

Bethsabée au bain.
Judith tenant à la main la tête d'Holopherne, 1539.
La Justice et la Prudence.
Portrait de Henri VIII, roi d'Angleterre, 1544.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IX, p. 97-117.

MAZZUOLI (Francesco), dit le Parmesan, né à Parme en 1503, mort à Casalmaggiore en 1540.

La Sépulture de Jésus-Christ.
La Résurrection.
Les Deux Amants.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XVI, p. 1-15.

MECKEN (Israël van), né à Bocholt, en Westphalie, avant 1480, mort le 15 mars 1503.

La Danse d'Hérodiade.
Le Christ, la Vierge et les Apôtres. Suite de 15 planches.
La Vie de la sainte Vierge. Suite de 12 pl.
Les Deux Amants.
La Grande Crosse.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 184-308.

MELDOLLA (Andrea Schiavone, dit), né en 1522, mort en 1582.

Dieu apparaissant à Moïse.
La Mise au tombeau, d'après le Parmesan.
Héliodore chassé du temple, d'après Raphaël.
Le Jugement de Pâris, d'après le Parmesan.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XVI, p. 29-73.

MELLAN (CLAUDE), né à Abbeville au mois de mai 1598, mort à Paris le 9 septembre 1688.

La Sainte Face.
Saint Pierre Nolasque.
Portrait de Nicolas Fouquet.
Portrait d'Henriette-Marie de Buade-Frontenac.

Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan, d'Abbeville, par M. Anatole de Montaiglon. Abbeville, 1856, in-8°.

MERCURI (PAUL), né à Rome vers 1808.

Sainte Amélie, d'après Paul Delaroche.
L'Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins, d'après Léopold Robert.
Jeanne Grey, d'après Paul Delaroche.
Portrait de la marquise de Maintenon, d'après Petitot.

MÉRIAN (MATHIEU), né à Bâle le 22 septembre 1595, mort à Bade-Schwalbach en 1651.

Vue du château de Heidelberg, 1620.
Topographie de la France, 1655.
Carosel fait à la place Royalle à Paris, le V, VI, VII avril M DC XII.

MILLET (FRANCISQUE), né à Anvers vers 1643, mort en 1680.

Les Deux Amants.
Le Voyageur.
Ville antique.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. I, p. 243-246.

MOCETTO (GIROLAMO), né à Vérone, vivait dans le nord de l'Italie, dans la seconde moitié du XVe siècle.

Judith, d'après Andr. Mantegna.
Le Baptême de Jésus-Christ.
Bacchus.

Girolamo Mocetto, peintre et graveur vénitien, par Émile Galichon. Paris, 1859, grand in-8°.

MONACO (PIERRE), né à Bellune en 1710, travaillait à Venise à la fin du XVIIIe siècle.

Jésus-Christ succombant sous le poids de la croix, d'après Jean-Baptiste Tiepolo.
Noé sortant de l'arche et offrant à Dieu un sacrifice, d'après Tempesta.
Portrait d'Angiolo Trevisani, d'après Nazari.

MONTAGNA (BENEDETTO), né à Vérone, travaillait à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe.

Le Sacrifice d'Abraham.
La Vierge assise.
L'Homme à la flèche.
Saint Paul, ermite.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIII, p. 332-350.

MOREAU (JEAN-MICHEL) le jeune, né à Paris en 1741, mort dans la même ville le 30 novembre 1814.

Le Sacre de Louis XVI, dans la cathédrale de Reims.
Vignettes pour le *Choix de chansons mises en musique*, par M. de la Borde. Paris, 1773.

MOREL (ANTOINE-ALEXANDRE), né à Paris en 1765, mort dans la même ville en 1829.

Le Serment des Horaces, d'après J. L. David.
Bélisaire, d'après J. L. David.
Marat dans sa baignoire, d'après J. L. David.

MORGHEN (RAPHAËL), né à Naples en 1758, mort à Florence le 8 avril 1833.

La Cène, d'après Léonard de Vinci.
La Sainte Famille, d'après André del Sarte.
François de Moncade, d'après A. van Dyck.

Opere d'intaglio del cav. Raffaello Morghen... da Nic. Palmerini. Firenze, 1824, in-8°.

MORIN (JEAN), né à Paris au commencement du XVIIe siècle, mort vers 1666.

Portrait de Guido Bentivoglio, d'après Van Dyck.
Portrait de Chrystin, d'après Van Dyck.
Portrait de Jean-Baptiste Amador de Vignerod abbé de Richelieu, d'après Philippe de Champaigne.
Portrait d'Antoine Vitré, d'après Philippe de Champaigne.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 32-79.

MOYREAU (JEAN), né à Orléans en 1691, mort en 1762.

La Collation, d'après Ant. Watteau.
Récréation militaire, d'après Ph. Wouwerman.
Colombine et Arlequin, arabesque d'après Ant. Watteau.
Portrait de Jean-Baptiste Rebel, d'après Ant Watteau.

MÜLLER (Christian-Frédéric), né à Stuttgart en 1783, mort le 3 mai 1816.

La Madone de Saint-Sixte, d'après Raphaël.
Saint Jean l'évangéliste, d'après Domenico Zampieri.
Portrait de Hufeland, d'après F. Tischbein.

MÜLLER (Jean), né à Amsterdam vers 1570, travaillait encore en 1625.

La Vierge et l'Enfant Jésus, 1593.
La Fontaine du Marché aux vins, à Augsbourg, 1602.
Portrait d'Albert, archiduc d'Autriche.
Portrait de Jean Neyen, d'après Mierevelt.

MUNTANER (François), travaillait en Espagne à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe.

La Vierge apparaissant à saint Bernard, d'après Murillo.
Portrait du nain de Philippe IV coiffé d'un grand chapeau, d'après Velasquez, 1792.
La Casa de las Bacas en el R. sitio de Aranjuez, 1775.

MURPHY (John), né à Londres vers 1748, mort à la fin du XVIIIe siècle.

Jacob pleurant la mort de Joseph, d'après Francesco Barbieri.
Le Fils de Titien et sa nourrice, d'après Titien.
Portrait du duc de Portland, d'après Joshué Reynolds.

MUSI (Augustin-Vénitien), né à Venise vers 1490, mort à Rome après 1536.

La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste et deux anges.
La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saints appartenant à l'ordre de saint Dominique.
L'Archange saint Michel.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIV.

NANTEUIL (Robert), né à Reims vers 1623, mort à Paris le 9 décembre 1678.

Portrait de Pompone de Bellièvre.
Portrait de Pierre de Maridat de Serrières.
Portrait de Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne, 1665.
Portrait d'Anne d'Autriche, 1666.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. IV, p. 35-189

NATALIS (Michel), né à Liège vers 1606, mort vers 1680.

Sainte Rose dans son tombeau, à Viterbe, d'après Fr. Romanelli.
Le Chef de saint Lambert, d'après une relique conservée dans la cathédrale de Liège.
Portrait de Jacob Cats, d'après Dubordieu.
Les principaux membres de l'ordre des Chartreux, d'après Berth. Flemael, 1649.

NOLIN (Jean-Baptiste), né à Paris en 1657, mort en 1725.

Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses, fait dans l'église de Notre-Dame de Paris, par le roi Louis XIV et les ambassadeurs des XIII cantons et de leurs alliés, le XVIII novembre M DC LXIII, d'après Charles Le Brun.
Portrait de J. B. Poquelin de Molière, d'après Mignard.
Portrait de Claude-François Ménestrier, d'après P. Simon.

OPPENORD (Gilles-Marie), né à Paris en 1672, mort en 1742.

Œuvres de Gille-Marie Oppenord... gravées, mises au jour et dédiées à Ch.-Fr.-P. Lenormand de Tournehem..., par Gabriel Huquier. In-fol. contenant 120 planches.

OSTADE (Adrien van), né à Lübeck en 1610, mort à Amsterdam en 1685.

La Tendresse champêtre.
L'Homme et la Femme causant ensemble.
Le Peintre.
La Fête sous la treille.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. I, p. 347-388.

Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre gravé d'Adrien van Ostade, par L. E. Faucheux. Paris, J. Renouard, 1862, in-8°.

PADER (Hilaire), travaillait à Toulouse au milieu du XVIIe siècle.

La Déesse Minerve.
Portrait de J. P. Lomazzo.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 260-270.

PANNEELS (Guillaume), né à Anvers en 1600.

Saint Sébastien.
Cursus mundi : un vieillard, un enfant et la Mort, 1631.
Portrait de Pierre-Paul Rubens, 1630.

PAPILLON (JEAN-BAPTISTE-MICHEL), né à Paris en 1720, mort en 1746.

Travailla presque exclusivement pour le commerce, et grava un nombre considérable de lettres ornées, fleurons, culs-de-lampe et armoiries destinés à prendre place dans les livres imprimés de son temps.

PASSAROTTI (BARTHÉLEMY), mort en 1592.

La Visitation, d'après François Salviati.
Jésus-Christ.
La Religion.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 1-9.

PASSE (CRISPIN DE) le père, né entre les années 1565 et 1570, mort en 1637.

Le Mauvais Riche.
Portrait du baron Adolphe de Schwarzenberg, 1598.
Portrait de Philippe de Caverel.

PASSE (CRISPIN DE) le fils, né à Utrecht en 1594.

L'Enfant prodigue dansant.
Planches pour *l'Instruction du Roy en l'exercice de monter à cheval*, par messire A. de Pluvinel. Paris, 1629, in-fol.
Portrait de Le Jay et de sa famille.

PATIN (JACQUES), peintre de Henri III et de la reine Louise de Lorraine.

Ballet donné par la Reine aux noces de Marguerite de Vaudemont, sa sœur, avec le duc de Joyeuse. Suite de 27 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VII, p. 141-147.

PAUL (S.), travailla en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Une Famille dans l'intérieur d'une chambre, d'après Jean Steen.
Portrait de lady Georgina Spencer, d'après Joshué Reynolds, 1771.

PAYNE (JOHN), travailla en Angleterre dans la première moitié du XVIIe siècle.

Portrait d'Henriette d'Angleterre, d'après Ant. van Dyck.
Portrait de Ferdinand, archiduc d'Autriche, d'après Ant. van Dyck.
Portrait d'Adrien de Rocquigny, 1633.

PENCZ (GEORGE), né à Nuremberg en 1500, mort à Breslau au mois d'octobre 1550.

L'Histoire de Joseph. Suite de 4 planches.
Thétis et Chiron, 1543.
Les Cinq Sens. Suite de 5 planches.
Portrait de Jean Frédéric, duc de Saxe.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 319-362.

PEREGRINI DA CESENA, travaillait à Florence dans la seconde moitié du XVe siècle.

La Résurrection.
Saint Sébastien.
Trois Femmes dansant.
Une Muse jouant de la flûte.

PERELLE (GABRIEL), né à Paris vers 1622.

Pourtrait du mont Valérien, dit à présent le Calvaire, selon le dessein qu'on y a pour l'exaltation du mystère de la croix.
Les Places, Portes, Fontaines, Églises et Maisons de Paris.
Diverses vues de Chantilly dédiées à Monseigneur le prince de Condé.

PERISSIN, né vers 1530.

Histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France en ces dernières années. Suite de 40 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 42-69; t. XI, p. 256-281.

PERRIER (FRANÇOIS), né à Mâcon vers 1590, mort à Paris en 1650.

Sainte Famille (R. D. 3).
Jésus-Christ en croix.
Portrait de Simon Vouet.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 159-201.

PESNE (JEAN), né à Rouen vers 1623, mort à Paris en 1700.

Le Testament d'Eudamidas, d'après Nicolas Poussin.
Les Sept Sacrements. Suite de 7 planches, d'après Nicolas Poussin.
Portrait de Nicolas Poussin.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. III, p. 113-181.

PEYRON (Jean-François-Pierre), né à Aix en Provence, en 1744, mort à Paris le 20 janvier 1815.

Moïse défendant les filles de Jéthro, d'après Nic. Poussin.
La Mort de Socrate, 1790.
Romulus et Rémus, d'après Nicolas Poussin.
Socrate détachant Alcibiade des charmes de la volupté.

Prosper de Baudicour, *le Peintre-graveur français continué*, t. I, p. 287-296.

PFISTER (Albert).

Le Joyau de Boner. Recueil de fables accompagné de 85 planches, 1461.
Le Livre des quatre histoires. Cet ouvrage contient 55 gravures sur bois.
Bible des pauvres, en allemand. 18 feuillets encadrés chacun dans des planches sur bois.

PICARD (Bernard), né à Paris en 1663, mort à Amsterdam en 1733.

Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la XX[e] année du XVIII[e] siècle, 1720.
Diverses modes dessinées d'après nature, par Bernard Picart, 1728.
Ravissement de Proserpine, d'après un groupe en marbre de François Girardon.
Portrait de Roger de Piles, 1704.

PICARD (Jean), travaillait à Paris dans la première moitié du XVII[e] siècle.

Portraits de plusieurs membres de la famille de Montmorency pour *Histoire généalogique* de cette famille, par André Duchesne. Paris, 1624, in-fol.
Portrait de Louis Chasteigner, seigneur d'Abain et de la Rochepozay.
Portrait de Jacques d'Auzoles, sieur de la Peyre, 1640.

PIERRE (Jean-Baptiste-Marie), né Paris en 1713, mort dans la même ville en 1789.

Le Marché de village.
Mascarade chinoise faite à Rome par les Pensionnaires du Roy de France en son Académie des Arts, 1735.
Frère Luce, les Oies du frère Philippe, le Faucon et la Courtisane amoureuse. Suite de 4 planches, d'après Subleyras, pour les *Contes* de la Fontaine.

Prosper de Baudicour, *le Peintre-graveur français continué*, t. I, p. 37-58.

PIRANESI (François), né à Rome en 1748, mort à Paris le 27 janvier 1810.

Recueil de statues antiques.

PIRANESI (Jean-Baptiste), né à Venise le 4 octobre 1720, mort à Rome le 9 novembre 1778.

Le Magnificenze di Roma. Rome, 1751, 2 vol. in-fol.

PITAU (Nicolas), né à Anvers vers 1633, mort à Paris vers 1676.

Sainte Famille, d'après Raphaël.
La Fuite en Égypte, d'après Simon-François, de Tours.
Portrait de B. Prioli, d'après Claude Lefèvre.
Portrait de Henri-Louis Habert de Montmort, d'après Philippe de Champaigne.

PITTERI (Marc), né à Venise en 1703, mort dans la même ville en 1767.

Les Sept Sacrements, d'après Pierre Longhi. Suite de 7 pièces.
Les Apprêts pour la chasse, d'après Pierre Longhi. Suite de 4 planches.
Scène d'intérieur, d'après Pierre Meer.

PLATTEMONTAGNE (Nicolas de), né à Paris en 1631, mort dans la même ville en 1706.

La Sainte Face, d'après Philippe de Champaigne.
Le Corps de Jésus-Christ dans le sépulcre, d'après Philippe de Champaigne, 1654.
Portrait de Vincent Barthélemy, 1657.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 300-314.

PLEYDENWURFF (Guillaume), travaillait à Nuremberg à la fin du XV[e] siècle.

Planches pour *la Chronique de Nuremberg*, publiée par Antoine Koburger, en collaboration avec Michel Wolgemuth.

PO (Pierre del), né à Palerme en 1610, mort à Naples en 1692.

L'Annonciation, d'après Nicolas Poussin.
La Sainte Vierge pleurant à la vue du corps mort de Jésus-Christ, d'après Annibal Carrache.
La Sainte Vierge apparaissant à sainte Françoise Romaine, d'après Nicolas Poussin.
Achille reconnu par Ulysse parmi les filles de Lycomède, d'après Nicolas Poussin.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XX, p. 245-257.

POILLY (François de), né à Abbeville en 1622, mort au mois de mars 1693.

L'Adoration des bergers, d'après Guido Reni.
Le Sommeil de Jésus, d'après Raphaël.
Portrait de Nicolas Fouquet, d'après Charle Le Brun.
Portrait d'Abraham Fabert, d'après L. Ferdinand.

POLLAJUOLO (Antoine), né à Florence en 1426, mort à Rome en 1498.

Combat de deux Centaures.
Les Gladiateurs.

POMPADOUR (Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de), née en 1722, morte à Versailles le 14 avril 1764.

Un Enfant faisant des bulles de savon.
Suite d'estampes gravées par Mme la marquise de Pompadour, d'après les pierres gravées de Guay, graveur du Roi. Suite de 63 planches.

PONCE (Nicolas), né à Paris le 12 mars 1746, mort le 27 mars 1831.

La Toilette, 1771, d'après Baudouin.
L'Enlèvement nocturne, d'après Baudouin.
Annette et Lubin, d'après Baudouin.
Les Cerises, d'après Baudouin.

√ PONTIUS (Paul), né à Anvers vers 1596.

L'Assomption de la Vierge, d'après P. P. Rubens.
Le Roi boit, d'après Jacques Jordaens.
Portrait de Pierre-Paul Rubens.
Portrait de Corneille van der Geest, d'après van Dyck.
Portrait de Simon de Vos, d'après Ant. van Dyck.

PORTO (Giovanni Battista del), dit le Maître à l'Oiseau, travaillait à Modène au commencement du XVIe siècle.

Saint Sébastien.
Léda et ses enfants.

École de Modène : G. B. del Porto, par E. Galichon. Paris, 1869, grand in-8°, fig.

POTTER (Paul), né à Enkhuisen en 1625, mort à Amsterdam le 17 janvier 1654.

Le Vacher.
Le Berger.
Différents Chevaux. Suite de 5 planches.

Eaux-fortes de Paul Potter, reproduites et publiées par Amand Durand; texte par Georges Duplessis. Paris, 1875, in-fol., fig.

PRÉVOST (Benoit-Louis), né à Paris vers 1747.

Frontispice de l'*Encyclopédie*, d'après Ch.-Nic. Cochin, 1772.
Portrait de Marie-Antoinette dans un médaillon supporté par des génies, d'après Ch.-N. Cochin.
Portrait de Préville.

PRÉVOST (Jacques), né à Gray à la fin du XVIe siècle.

Vénus.
Portrait de François Ier, roi de France.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 1-9.

PRIMATICE (François Primaticcio, dit le), né à Bologne en 1490, mort à Paris en 1570.

Figure de femme drapée.

PROCACCINI (Camille), né à Bologne en 1546, mort à Milan en 1626.

Le Repos en Égypte, 1593.
La Transfiguration.
Saint François d'Assise.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 18-22.

PRUD'HON (Pierre-Paul), né à Cluny le 4 avril 1758, mort à Paris le 16 février 1823.

Le Génie de la paix.

QUENEDEY, travaillait à Paris à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe.

Portrait de Buffon, d'après le buste de Houdon.
Portrait de Jean-Rodolphe Perronet, d'après Charles-Nicolas Cochin.
Portrait de C. A. Nau-Deville.
Portrait de Nicolas Méhul.

RABEL (Jean), né à Beauvais vers 1540, travaillait à Paris dans la seconde moitié du XVIe siècle.

Portrait de Remi Belleau.
Portrait de Jeanne d'Albret.
Portrait de Louise de Lorraine, reine de France.
Portrait de Gui du Faur, seigneur de Pibrac.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 118-139.

RAIBOLINI (Francesco, dit il Francia), né à Bologne en 1450, mort en 1517.

- Le Christ en croix entouré de saints. La planche originale existe encore à l'Académie de Bologne.
- La Résurrection. Cette planche se trouve également à l'Académie de Bologne.

RAIMBACH (Abraham), né à Londres en 1776, mort à Greenwich le 17 janvier 1843.

- Les Politiques de village, d'après Wilkie.
- Le Jour des rentes, d'après Wilkie.
- Le Jeu de colin-maillard, d'après Wilkie.

Memoirs and Recollections of the late Abraham Raimbach. London, 1843, in-4°.

RAIMONDI (Marc-Antoine), né à Bologne vers 1488, mort dans la même ville vers 1530.

- Le Massacre des Innocents, d'après Raphaël.
- La Cène, d'après Raphaël.
- Saint Paul prêchant à Athènes, d'après Raphaël.
- Sainte Cécile, d'après Raphaël.
- Le Jugement de Pâris, d'après Raphaël.
- La Peste de Phrygie, d'après Raphaël.
- Lucrèce, d'après Raphaël.
- Portrait de Pierre Arétin, d'après un maître vénitien.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIV.

RAVENET (Simon-François), né à Paris en 1706, mort à Londres en 1774.

- Le Faiseur de tours, d'après P. Mercier.
- Portrait d'Anne-Jacques de Bullion, marquis de Farvaques, d'après Vanloo.
- Portrait de Boileau-Despréaux, d'après H. Rigaud, 1740.

REGNART (Valérian), travaillait à Rome dans la première moitié du XVIIe siècle.

- Façade de Sant'Andrea della Valle, à Rome.
- Les Douze Heures du jour. Pièce emblématique.

REGNESSON (Nicolas), né à Reims au commencement du XVIIe siècle.

- Le Trosne royal de la France. Almanach pour l'année 1662.
- Portrait de la duchesse de Longueville, d'après Beaubrun.
- Portrait de Voysin, d'après Phil. de Champaigne.
- Portrait de Pierre Gargant.

REMBRANDT, né à Leyde le 15 juill. 1606, mort à Amsterdam le 8 octobre 1669.

- Jésus-Christ guérissant les malades. Estampe désignée sous le nom de *Pièce aux cent florins*.
- La Résurrection de Lazare.
- Le Sacrifice d'Abraham.
- Portrait de Jean Asselyn.
- Portrait de Lieven van Coppenol.
- Portrait de Jean Lutma.
- Portrait de Jean Six.
- Portrait de Pierre van Tol.
- Paysage aux trois arbres.
- La Chaumière avec la grange, paysage.

L'Œuvre de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc. Paris, 1873, 2 vol. in-fol., fig.

RENI (Guido), né à Bologne en 1575, mort dans la même ville en 1642.

- La Vierge avec l'Enfant Jésus, dans une bordure ronde.
- L'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste.
- Saint Roch distribuant son bien aux pauvres, d'après Annibal Carrache.
- Portrait du pape Paul V.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 275-313.

REVERDINO (César), né à Bologne, vivait en 1531, travaillait encore en 1554.

- Jésus-Christ adoré par les anges dans la crèche. Planche signée : *C. Reverdinus fecit.*
- Dieu instituant saint Pierre chef de l'Église.
- La Vierge et l'Enfant Jésus, 1554.
- Jupiter et Léda.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XV, p. 465-491.

RIBERA (Joseph), né à Xativa, près de Valence, le 12 janvier 1588, mort à Naples en 1656.

- Saint Jérôme.
- Silène, 1628.
- Un Poète en méditation.
- Don Juan d'Autriche à cheval, 1648.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XX, p. 77-88.

RIDINGER (Jean-Élie), né à Ulm en 1695, mort à Augsbourg en 1767.

- Représentation des divertissements des grands seigneurs, ou Description des chasses de toutes sortes de bêtes. Suite de 28 pièces en largeur, 1729.
- Chiens dans différentes attitudes. Suite de 18 pièces. Augsbourg, 1738.

RIVALZ (Antoine), né à Toulouse en 1677, mort dans la même ville en 1735.

Suite de 4 planches allégoriques destinées à accompagner le *Traité sur la peinture* de Pierre Dupuy de Grez (Toulouse, 1699).
Martyre de saint Symphorien.
Portrait de Germain Lafaille.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. I, p. 271-276.

ROBERT DE BAVIÈRE (le Prince), né à Prague le 27 décembre 1619, mort à Spring-Garden le 29 novembre 1682.

Le Bourreau de saint Jean-Baptiste, 1658.
David.

ROBERT (Hubert), né à Paris en 1733, mort dans la même ville le 15 avril 1808.

Les Soirées de Rome. Suite de 10 planches.
Le Tombeau de M. Savalette de Buchelai.

Prosper de Baudicour, *le Peintre-graveur français continué*, t. I, p. 171-184.

ROBETTA, travaillait à Florence au commencement du XVIe siècle.

Jésus-Christ prenant congé de sa mère.
Cérès.
L'Homme attaché à un arbre par l'Amour.
La Vieille et les deux couples d'amoureux.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIII, p. 392-407.

RODE (Christian-Bernard), né à Berlin en 1725, m. dans la même ville en 1797.

Abraham et Isaac.
La Mort de Socrate, 1774.
Portrait de femme. Primus amor et ultimus.

ROGER (Barthélemy-Joseph-Fulcran), né à Lodève le 20 mai 1770, mort à Sceaux-les-Chartreux, près de Longjumeau en 1840.

Daphnis et Chloé, d'après P. P. Prud'hon.
La Soif de l'or, d'après Prud'hon.
Planches pour *Abrocomme et Anzia*.
Planches pour *Stelline et Édouard*, roman non publié du prince Lucien Bonaparte.
L'Adresse de van Merlen, d'après Prud'hon.

ROSEX (Nicoletto) de Modène, travaillait entre les années 1480 et 1515.

L'Adoration des bergers.

ROULLET (Jean-Louis), né à Arles en 1645, mort à Paris en 1699.

Portrait de Camille le Tellier, de Louvois, d'après N. de Largillière.
Portrait de Jean Chaillou de Thoisy, d'après Car. Gérardin.
Portraits de Henri et de Jacques-Louis, marquis de Beringhen, d'après Pierre Mignard.

ROUSSEAUX (Émile), né à Abbeville le 1er novembre 1831, mort à Paris le 3 décembre 1874.

Portrait d'un jeune homme, d'après une peinture attribuée à Francia.
Portrait de la marquise de Sévigné, d'après un pastel de R. Nanteuil.
Une Martyre, d'après Paul Delaroche.

Émile Rousseaux : Biographie et catalogue de son œuvre, par Émile Delignières. Abbeville, 1877, in-8°.

ROWLANDSON (Thomas), né au mois de juillet 1756, mort le 22 avril 1827.

Misères de la vie humaine, 1808. Suite de 50 planches.
Excursion à Brightelmstone, 1791.
Planches pour le *Docteur Syntax*. Londres, 1813, in-8°.

RUBENS (Pierre-Paul), né le 29 juin 1577, mort le 30 mai 1640.

Sainte Catherine.

RUGGIERI (Guido), vivait à Fontainebleau dans la seconde moitié du XVIe siècle.

Jupiter foudroyant les géants.
Pénélope.

RUYSDAEL (Jacques), né à Harlem, mort dans la même ville au mois de mars 1682.

Les Voyageurs.
Le Champ bordé d'arbres.
Le Bouquet de trois chênes.
Paysage avec un marais.

Eaux-fortes de J. Ruysdael, reproduites et publiées par Amand Durand ; texte par Georges Duplessis. Paris, 1878, in-fol., fig.

RYLAND (GUILLAUME WYNNE), né à Londres au mois de juillet 1738.

Vues de Fronville, deux paysages, d'après François Boucher.
L'Occupation domestique, 1775.
Portrait de la duchesse de Richmond, d'après Angelica Kauffmann, 1775.
Portrait de Jean Stuart, comte de Bute, d'après Ramsay.

SABLON (PIERRE), né à Chartres en 1584.

Portrait de l'artiste.
Portrait de Rabelais.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 149-150.

SADELER (GILLES), né à Anvers en 1570, mort à Prague en 1629.

Tête de vieillard coiffée d'un bonnet, d'après Albert Dürer, 1597.
Hercule aux pieds d'Omphale, d'après Barthélemi Spranger.
Portrait de Rodolphe II, empereur d'Allemagne.
Portrait d'Élie Schmidgrabmer, 1609.

SADELER (JEAN), né à Bruxelles en 1550, mort à Venise en 1610.

L'Adoration des bergers, d'après Jacques Bassan, 1599.
L'Annonciation, d'après Fréd. Zustris.
La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne, assis sur un trône, 1584, d'après Martin de Vos.
Portrait de Sigismond Feyrabend, 1587.

SADELER (RAPHAEL), né à Bruxelles en 1555, mort à Venise en 1616.

Les Saisons. Suite de 4 planches, d'après Jacques Bassan.
La Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, d'après Martin de Vos.
Portrait de Louis Septalius.
Portrait de Charles-Emmanuel, duc de Savoie.

SAENREDAM (JEAN), né à Leyde vers 1570, mort en 1607.

Les Filles d'Israël chantant les louanges de David qui revient victorieux du géant Goliath, 1600.
La Parabole des vierges sages et des vierges folles. Suite de 5 planches.
Vénus sur son lit, d'après H. Goltzius.
Portrait de Jean van Ach., 1601.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. III, p. 215-260.

SAINT-AUBIN (AUGUSTIN DE), né à Paris le 3 janvier 1736, mort dans la même ville le 9 novembre 1807.

Vertumne et Pomone, d'après François Boucher, 1765.
Amateurs dans une galerie regardant des tableaux et des dessins. Eau-forte.
Portrait de Jacques Necker, d'après J. S. Duplessis.
Portrait de Gluck, 1781.

Catalogue raisonné de l'œuvre d'Augustin Saint-Aubin, par Emmanuel Bocher. Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1879, in-4°.

SAINT-AUBIN (GABRIEL DE), né à Paris en 1724, mort dans la même ville en 1780.

Spectacle des Tuileries. 2 planches.
Le Salon du Louvre en 1753.
Les Nouvellistes.
La Fête d'Auteuil.

Prosper de Baudicour, *le Peintre-graveur français continué*, t. I, p. 98-127.

SAINT-IGNY (JEAN DE), né à Rouen à la fin du XVIe siècle.

Éléments de portraicture par Jean de Saint-Igny. Paris, 1630.
La Dévideuse.
La Faiseuse de dentelle.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VIII, p. 173-192.

SAINT-MEMIN (F. DE), artiste français qui travaillait en Amérique au commencement du XIXe siècle.

Son portrait par lui-même.
Portrait de Livingston.

SALMON (ADOLPHE), né à Paris en 1806.

La Charité, d'après A. del Sarte.
Portrait de Mme la comtesse d'Agoult et de sa fille, d'après Ingres.
Portrait d'homme, d'après le Rosso.

SARRABAT (ISAAC), né aux Andelys vers 1680.

La Nativité, d'après L. Herluyson.
Pan et Syrinx, d'après C. Gillot.
Portrait de G. J. B. de Choiseul-Praslin, d'après H. Rigaud.
Portrait d'Alexandre Boudan, imprimeur, d'après Claude Lefèvre.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. III, p. 296-310.

SAVART (Pierre), né à Saint-Pierre-de-Thimer en Thimerais (Eure-et-Loir), en 1737.

Portrait de Boileau-Despréaux.
Portrait du cardinal de Bernis.
Portrait de Catinat.
Portrait de Mme Deshoulières.

Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment les œuvres gravées de.... Pierre Savart... par L. E. Faucheux. Paris, 1864, in-8°.

SCHAUFFELEIN (Hans), né à Nuremberg, mort à Nordlingen vers 1550.

Les Danseurs des noces. Suite de 20 planches.
Estampes qui accompagnent le *Theuerdanck*, imprimé à Nuremberg en 1517. Suite de 108 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VII, p. 244-273.

SCHMIDT (George-Frédéric), né à Berlin le 24 janvier 1712, mort dans la même ville le 25 janvier 1775.

Deux Paysans flamands, d'après Adrien van Ostade, 1757.
Portrait de Louis de la Tour d'Auvergne, comte d'Évreux, d'après H. Rigaud, 1739.
Portrait de Pierre Mignard, d'après Hyac. Rigaud, 1744.
Portrait de G. Fr. Schmidt. *George Friderich Schmidt, se ipse fecit aqua forti. Petropol.* 1758.

Catalogue raisonné de l'œuvre de feu George-Frédéric Schmidt (par A. Crayen). Londres (Leipzig), 1789, in-8°, portr.

SCHONGAUER (Martin), né à Augsbourg ou à Colmar en 1420, mort à Colmar le 2 février 1488.

Le Portement de croix.
Saint Antoine tourmenté par les démons.
La Mort de la sainte Vierge.
Saint Jacques le Majeur.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 103-184

SCHUPPEN (Pierre van), né à Anvers en 1623, mort à Paris en 1702.

Sainte Famille, d'après Sébast. Bourdon, 1670.
Portrait de saint Vincent de Paul, d'après Simon-François.
Portrait de François van der Meulen, d'après Nic. de Largillière
Portrait d'Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, d'après G. Sève.

SCHUT (Corneille), né à Anvers vers 1590, mort dans la même ville en 1660.

L'Annonciation.
La Résurrection.
L'Assomption de la Vierge.
Saint George.

SCOTIN (Louis-Girard), né à Paris vers 1690.

La Naissance d'Adonis, d'après François Boucher.
L'Été, d'après Nicolas Lancret.
Partie de chasse, panneau d'ornements d'après Ant. Watteau.

SCULTORI (Adam), né à Mantoue, mort à Rome en 1574.

La Flagellation.
Hercule entre le Vice et la Vertu.
La Servitude, d'après Andrea Mantegna.
Les Peintures de la chapelle Sixtine. Suite de 72 pl., d'après Michel-Ange Buonarotti.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XV, p. 417-431.

SCULTORI (Diane), née à Mantoue vers 1530, morte à Rome vers 1590.

La Sainte Vierge ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus, d'après le Corrège.
Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre, d'après Raphaël.
L'Appareil pour les noces de Psyché, grande estampe en 3 pl., d'après Jules Romain.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XV, p. 432-452.

SCULTORI (Jean-Baptiste), né à Mantoue en 1503, mort en 1575.

David coupant la tête de Goliath, d'après Jules Romain.
Mars et Vénus.
Un Guerrier tenant à la main un drapeau.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XV, p. 377-383.

SERGENT-MARCEAU (Antoine-François), né à Chartres le 9 septembre 1751, mort à Nice au mois de juillet 1847.

Vue du Champ de la Fédération, d'après Ferdinand Bourjot.
L'Enlèvement d'un ballon aux Champs-Élysées, 1783.
Vues de la cathédrale de Chartres. 3 planches, 1782.

SESTO (CESARE DA), vivait à Milan dans la première moitié du XVIe siècle.

La Décollation de saint Jean-Baptiste.

SIEGEN (LOUIS DE), né en Hollande en 1609, mort à Wolfenbüttel vers 1680.

Portrait d'Élisabeth, reine de Bohême.
Portrait d'Amélie-Élisabeth, landgrave de Hesse.

SILVESTRE (ISRAËL), né à Nancy le 15 août 1621, mort à Paris le 11 octobre 1691.

Différentes Veues du château et des jardins, fontaines, cascades, canaux et parterres de Liencourt. Suite de 12 planches.
Les Lieux les plus remarquables de Paris et des environs. Suite de 12 planches.
Diverses Vues de Lion. Suite de 12 planches.

Catalogue de l'œuvre d'Israël Silvestre, par L. E. Faucheux. Paris, 1857, in-8°.

SIRANI (ÉLISABETH), née à Bologne en 1638, morte dans la même ville en 1665.

La Vierge de douleurs, 1657.
La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, d'après Raphaël.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIX, p. 151-159.

SIRANI (JEAN-ANDRÉ), né à Bologne en 1610, mort en 1670.

Lucrèce.
Apollon et Marsyas.

A. Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XIX, p. 147-150.

SMITH (JEAN-RAPHAËL), né en 1752, mort le 2 mars 1812.

Portrait de lady Beaumont, d'après J. Reynolds.
Portrait de mistress Montagu, d'après J. Reynolds.
Portrait de lady Caroline Montagu, d'après J. Reynolds.

SOLIS (VIRGILE), né à Nuremberg en 1514, mort en 1562.

Un Bain rempli d'hommes, de femmes et d'enfants, d'après Henri Aldegrever.
Les Arts libéraux. Suite de 7 planches.
Poignard dans sa gaine. La poignée est formée par une figure de femme à trois têtes.
Différens dessins d'ornemens et de feuillages d'orfèvrerie. Suite de 21 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IX, p. 242-323.

SOMER (PAUL VAN), né en Hollande vers 1649.

Moïse sauvé des eaux, d'après Nicolas Poussin.
L'Adoration des bergers, 1674.
Portrait de Samuel Bernard, d'après Claude Lefèvre.

SOMPEL (PIERRE VAN), né à Anvers vers 1600.

Jésus-Christ et les disciples d'Emmaüs, d'après P. P. Rubens.
Portrait de Marie de Médicis, d'après Ant. van Dyck.
Portrait de Rodolphe II, empereur d'Allemagne, d'après P. Soutman, 1644.
Portrait d'Isabelle-Claire-Eugénie, gouvernante des Pays-Bas, d'après Ant. van Dyck.

SOUTMAN (PIERRE), né à Harlem vers 1580.

Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre, d'après un dessin de Rubens, reproduisant une composition de Raphaël.
Portrait de Jean Wolfard, seigneur de Brederode, d'après Gérard Hondthorst.
La Pêche miraculeuse, d'après Rubens.

SPIERRE (FRANÇOIS), né à Nancy en 1643, mort à Marseille en 1681.

La Sainte Vierge allaitant l'Enfant Jésus, d'après le Corrège.
Sainte Martine.

SPILSBURY (JOHN) travailla en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Portrait de miss Jacob, d'après J. Reynolds.

STAREN (DIRK VAN), dit le Maître à l'Étoile, vivait en Hollande au milieu du XVIe siècle.

Saint Bernard, 1524.
Saint Luc peignant le portrait de la Vierge.
Le Déluge.
L'Orfèvre.

A. Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. VIII, p. 26-34.

STELLA (CLAUDINE-BOUZONNET), née à Lyon en 1634, morte à Paris en 1697.

Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, d'après Nicolas Poussin.
Les Pastorales. Suite de 17 planches, d'après Jacques Stella.
Les Jeux d'enfants. Suite de 52 planches, d'après Jacques Stella.

STELLA (JACQUES), né à Lyon en 1596, mort à Paris en 1657.

Cérémonie de la présentation des tributs au grand-duc de Toscane.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VII, p. 158-162.

STOCK (ANDRÉ), né en Hollande vers 1616.

Sacrifice d'Abraham, d'après P. P. Rubens.
Portrait de Maurice, prince d'Orange, 1627.
Portrait de Eva Fliegen, d'après Balt. Flyssier.

STOOP (THIERRY), né dans les Pays-Bas, mort vers 1686.

Différents Chevaux. Suite de 12 planches, 1651.
Cortège de Catherine, infante de Portugal, allant épouser Charles II, roi d'Angleterre, 1662. Suite de 7 estampes.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. IV, p. 89-101.

STRANGE (ROBERT), né en 1723, mort à Londres en 1795.

Le Mariage mystique de sainte Catherine, d'après le Corrège, 1771.
Vénus et Danaé. 2 pl., d'après Titien, 1768.
Portrait de Charles Ier, roi d'Angleterre, accompagné du marquis d'Hamilton et d'un page, d'après A. van Dyck, 1782.
Les Enfants de Charles Ier, d'après A. van Dyck.

Catalogue de l'œuvre de R. Strange, par Ch. Leblanc. Leipzig, 1848, in-8°.

SURUGUE (LOUIS) le père, né à Paris en 1695, mort dans la même ville en 1759.

L'Instant de la méditation, 1747, d'après J. B.-Sim. Chardin.
Arlequin, Pierrot et Scapin, 1719, d'après Antoine Watteau.
Le Concert, 1719, d'après Antoine Watteau.
Portrait de Louis de Boullongne, 1735, d'après Mathieu.

SURUGUE (PIERRE-LOUIS) le fils, né à Paris en 1717, mort dans la même ville en 1771.

Projet d'un salon à Saint-Cloud, d'après une esquisse de Ch. Coypel.
Le Singe peintre, 1743, d'après J. B. S. Chardin.
L'Antiquaire, d'après J. B. S. Chardin.
Portrait de René Frémin, 1747, d'après Maurice Quentin de la Tour.

SUYDERHOEF (JONAS), né à Leyde vers 1600, mort en 1670.

Les Quatre Bourgmestres de la ville d'Amsterdam, d'après Théodore de Keyse.
Assemblée à Munster des plénipotentiaires de l'Espagne et des Pays-Bas, pour les préliminaires de la paix de 1648, d'après Gérard Terburg.
Portrait de la femme de David van Nuyts.
Portrait de Marc Zverius Boxhorn.

Jonas Suyderhoef : son œuvre gravé, classé et décrit par M. J. Wussin. Traduit de l'allemand, annoté et augmenté par H. Hymans. Bruxelles, 1863, in-8°.

SWANEVELT (HERMAN), né en Hollande vers 1620, mort à Rome vers 1690.

Diverses Vues dedans et dehors Rome. Suite de 17 pièces.
L'Histoire d'Adonis. Suite de 6 pièces.
Pan et Syrinx.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. II, p. 247-326.

TANJÉ (PIERRE), né à Amsterdam vers 1700, mort dans la même ville en 1760.

La Chasteté de Joseph, d'après C. Cignani.
Les Noces de Clorus et de Rosette, d'après C. Troost.
Portrait de J. M. Quinkhard.

TARDIEU (PIERRE-ALEXANDRE), né à Paris le 2 mai 1756, mort dans la même ville le 3 août 1844.

La Communion de saint Jérôme, d'après le Dominiquin.
Portrait du comte d'Arundel, d'après Antoine van Dyck.
Portrait du maréchal Ney, d'après François Gérard.

TEMPESTA (ANTOINE), né à Florence en 1555, mort en 1630.

L'Histoire des sept enfants de Lara, d'après Otto Vœnius. Suite de 40 planches.
Les principales Actions de la vie d'Alexandre le Grand. Suite de 12 planches.
Les Mois de l'année. Suite de 12 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVII, p. 123-188.

THOMAS (JEAN), né à Ypres vers 1610.

Un Satyre voulant faire violence à une bergère.
Pastorale composée de 6 figures, trois bergers et trois bergères.

THOMASSIN (HENRI-SIMON), né à Paris en 1688, mort dans la même ville en 1741.

Les Coquettes, d'après Antoine Watteau.
Arlequin amoureux, d'après Antoine Watteau.
Portrait de Sébastien Truchet, 1720, d'après Élisabeth Chéron.
Portrait d'André-Hercule de Fleury, d'après Hyac. Rigaud et Autreau.

THOMASSIN (PHILIPPE), né à Troyes vers 1536.

L'Adoration des mages, 1613, d'après Frédéric Zuccaro.
Le Baptême de Jésus-Christ, 1615, d'après François Salviati.
Sainte Catherine de Sienne, d'après François Vanni.
Armoiries de la famille de Médicis, d'après le cavalier Joseph Arpinas.

Bruwaert, *Catalogue de l'œuvre de Philippe Thomassin*. Troyes, 1876, in-8°.

THULDEN (THÉODORE VAN), né à Bois-le-Duc en 1607.

Les Travaux d'Ulysse, dédiés à Monseigneur de Liancourt. Suite de 58 planches.
Le maître Autel du couvent de Saint-Mathurin à Paris.

TIBALDI (DOMENICO PELLEGRINI, dit), né à Bologne en 1541, mort en 1583.

Le Repos en Égypte.
La Paix.

A. Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 10-17.

TIEPOLO (JEAN-BAPTISTE), né à Venise en 1697, mort à Madrid en 1770.

L'Adoration des rois.
Vari Capricci inventati ed incisi dal celebre Gio. Battista Tiepolo. Suite de 24 planches.

TIEPOLO (JEAN-DOMINIQUE), né à Venise vers 1726.

La République de Venise recevant ses richesses de Neptune, d'après Jean-Baptiste Tiepolo.
Idee pittoresche sopra la fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe, 1753. Suite de 27 planches.

TIRY (LÉONARD), connu également sous le nom de Léon DAVEN, travailla entre les années 1540 et 1565.

La Sainte Famille, d'après le Parmesan.
Diane et les Nymphes, d'après Luca Penni, 1547.
Diane se reposant des fatigues de la chasse, d'après le Primatice.
Vulcain et les Cyclopes, d'après Luca Penni.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XVI, p. 307-333.

TORTEBAT (FRANÇOIS), né à Paris vers 1626, mort dans la même ville en 1690.

Un Ange tenant à la main un cœur qu'il perce d'une flèche, 1664, d'après Simon Vouet.
Saint Louis enlevé au ciel, 1664, d'après Simon Vouet.
La Force, 1666, d'après Simon Vouet.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. III, p. 214-223.

TORTOREL, né vers 1540.

Histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France en ces dernières années. Suite de 40 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 42-69; t. XI, p. 256-281.

TORY (GEOFROY), né à Bourges vers 1480, mort à Paris en 1533.

Macault lit à François Ier sa traduction de Diodore de Sicile.
Heures à la louange de la Vierge Marie selon l'usage de Rome. XVIIe jour de janv. 1525.
Champfleury auquel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques... Paris, 1529, in-fol.

Geofroy Tory, peintre et graveur, par Auguste Bernard. Paris, Ed. Tross, 1857, in-8°.

TOSCHI (Paul), né à Parme en 1788, mort le 30 juillet 1854.

La Vierge à l'Écuelle, d'après Corrège.
Le Spasimo, d'après Raphaël.
La Descente de croix, d'après Daniel de Volterre.
Portrait de Vittore Alfieri, d'après F. X. Fabre.

TROUVAIN (Antoine), né à Montdidier en 1656, mort à Paris le 18 mars 1708.

Le Mariage de la Reine, d'après P. P. Rubens.
Les Appartements du Roi. Suite de 5 pièces.
Portrait de Robert de Cotte, d'après Tortebat.
Portrait de Pierre Simon, d'après Tortebat.

TURNER (Charles), né à Woodstock en 1773, mort à Londres en 1857.

Portrait de John Ed. Swinburne, d'après J. Ramsay.
Portrait de George, vicomte Malden, et lady Élis. Capsel, d'après Jos. Reynolds.
Portrait du comte de Durham, d'après Thomas Lawrence.

ULIET (Jean George van) travailla en Hollande pendant les années 1631 et 1635.

Loth et ses filles, d'après Rembrandt, 1631.
Suzanne et les vieillards, d'après J. Livens.
Saint Jérôme, d'après Rembrandt, 1631.
Les Arts et Métiers. Suite de 18 pièces.

Bartsch, *Catalogue raisonné des estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et de ses principaux imitateurs*. Vienne, 1797, 2 vol. in-8°, t. II, p. 59-93.

VAECHTLIN (Hans Ulrich), connu également sous le nom de Pilgrim ou de *Maître aux Bourdons croisés*, travaillait au commencement du XVIe siècle.

Pyrame et Thisbé.
Orphée.
Tête de mort.

Des Strassburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin, gennant Pilgrim, von H. Lœdel. Leipzig, 1843, in-4°, fig.

VAILLANT (Wallerant), né à Lille en 1623, mort à Amsterdam en 1677.

David vainqueur de Goliath.
Jeune Homme dessinant l'Hercule Farnèse.
Deux Enfants riant, d'après Fr. Hals.
Portrait de Jean-Philippe, archevêque de Mayence.

VALESIO (Jean-Louis), né à Bologne en 1561, mort à Rome vers 1640.

La Vierge et l'Enfant Jésus.
Vénus fouettant l'Amour avec un bouquet de roses.
I primi Elementi del disegno in gratia de i principianti nelle arte della pittura, fatti da Giovanni Valesio. Suite de 20 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. XVIII, p. 209-248.

VALLET (Pierre), né à Orléans vers 1575, mort après 1642.

Plan de Paris, d'après François Quesnel, 1609.
Le Jardin du Roy très chrétien Henry IV, roy de France et de Navarre, dédié à la Royne, 1608. Suite de 100 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, p. 101-142.

VELDE (Adrien van de), né à Amsterdam en 1639, mort dans la même ville le 21 janvier 1672.

La Brebis.
Les Deux Moutons.
Le Berger et la Bergère avec leur troupeau.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. I, p. 209-228.

VELDE (Isaie van de), né à Leyde vers 1597.

Les Mois de l'année. Suite de 12 planches.
Portrait de Jacques Matham, d'après P. Soutman.
Portrait de Jacob Zaffius, 1629, d'après Frans. Hals.
Portrait de Charles Leonardi, d'après P. Saenredam.

VERTUE (George), né à Londres en 1684, mort dans la même ville en 1752.

L'Almanach d'Oxford pour 1739.
Portrait de Marie Stuart, 1725.
Portrait de la reine Anne, d'après G. Kneller.
Portrait de Jean Locke, 1713, d'après G. Kneller.

VICO (Æneas), né à Parme vers 1520, mort vers 1570.

L'Annonciation.
Jupiter et Léda.
L'Académie de Baccio Bandinelli.
Portrait de Charles V, 1550.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome XV, p. 275-370.

VIGNON (CLAUDE), né à Tours vers 1593, mort à Paris le 10 mai 1670.

Le Baptême de l'eunuque de Candace.
Le Martyre de saint André.
Les Miracles de Jésus-Christ. Suite de 13 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VII, p. 148-157.

VILLAMÈNE (FRANÇOIS), né à Assise vers 1566, mort à Rome en 1626.

La Présentation au temple, d'après Paul Véronèse.
Saint François Xavier prêchant, 1620.
Portrait du pape Clément VIII.
Plan, coupe et élévation du palais de Caprarole, 1617. 2 planches.

VISSCHER (CORNEILLE), né à Harlem vers 1610, mort à Amsterdam vers 1670.

La Faiseuse de koucks.
Le Marchand de mort-aux-rats.
Portrait d'André Winius.
Portrait de Gelius de Bouma.
Portrait de Guillaume de Ryck.
Un Chat endormi, dit le Petit Chat.

A Catalogue of the Works of Cornelius Visscher, by William Smith, 1864, in-8°.

VIVARÈS (FRANÇOIS), né à Lodève vers 1712, mort à Londres en 1782.

Le Matin, d'après Claude le Lorrain.
Vue du palais Pamphili, à Rome, d'après Claude le Lorrain.
Le Matin et le Soir. 2 planches, d'après Albert Cuyp.

VOET (ALEXANDRE), né à Anvers en 1613.

La Charité chrétienne, d'après P. P. Rubens.
La Folie : *Fatuo ridemur in uno*, d'après J. Jordaens.
Frontispice de « Legatio Ecclesiæ triumphantis », d'après Abr. van Diepenbeck, 1638.
Portrait d'Eugène-Albert d'Allamont.

VOLPATO (JEAN), né à Bassano en 1730, mort à Rome en 1803.

L'École d'Athènes, d'après Raphaël.
L'Incendie du Bourg, d'après Raphaël.
Le Parnasse, d'après Raphaël.
La Mise au tombeau, d'après Raphaël.

VORSTERMAN (LUCAS), né à Anvers vers 1580.

Suzanne au bain, d'après P. P. Rubens.
Le Christ mort, d'après A. van Dyck.
Portrait de Thomas Morus, d'après H. Holbein.
Portrait de Charles de Mallery, d'après Ant. van Dyck.

VOUET (SIMON), né à Paris en 1582, mort dans la même ville le 5 juin 1641.

Sainte Famille, 1633.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. V, p. 71-72

WARD (JAMES), né à Londres le 23 octobre 1769, mort le 23 novembre 1859.

Portrait de Richard Burke, d'après Joshué Reynolds.
Portrait de Sir W. Fawcett, d'après Joshué Reynolds.

WATELET (CLAUDE-HENRI), né à Paris en 1718, mort dans la même ville en 1786.

Portrait de C. A. de Villeneuve, comte de Vence, d'après C. N. Cochin, 1754.
Portrait de Marguerite Lecomte, d'après C. N. Cochin, 1753.
Portrait de A. F. Poisson de Vandières, d'après C. N. Cochin, 1752.

WATERLOO (ANTOINE), né vers 1618, mort aux environs d'Utrecht en 1662.

Le Village dans la vallée.
Le Repos des deux chasseurs.
Les Deux Hommes dans le creux.
Le Départ d'Agar.

A. Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. II, p. 3-154.

WATSON (JAMES), né en Irlande en 1740, mort en 1790.

Portrait de miss Bosville, d'après J. Reynolds.
Portrait de miss Kennedy, d'après J. Reynolds.
Portrait de sir Jeffery Amherst, d'après J. Reynolds.

WATSON (THOMAS), né à Londres vers 1743, mort en 1781.

Portrait de lady Gloucester, d'après J. Reynolds.

WATTEAU (ANTOINE), né à Valenciennes en 1684, mort à Nogent-sur-Marne le 18 juillet 1721.

La Troupe italienne.
L'Indifférent.
Figures de modes dessinées et gravées à l'eau-forte, par Watteau. Suite de 7 pièces.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. II, p. 181-187.

WATTS (JOHN), travaillait à Londres entre les années 1760 et 1780.

Portrait de Joseph Baretti, d'après J. Reynolds.

WECHTLIN (JEAN), connu également sous le nom de PILGRIM, travaillait à Strasbourg au commencement du XVIe siècle.

Saint Sébastien attaché à un arbre.
Tête de mort.
Orphée charmant les animaux.
Un Cavalier armé de toutes pièces, accompagné d'un hallebardier à pied.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome VII, p. 449-452.
H. Lœdel, *Des Strassburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin, gennant Pilgrim, Holzschnitte in Clairobscur*... Leipzig, R. Weigel, 1863, in-fol.

WEIROTTER (FRANÇOIS-EDMOND), né à Inspruck en 1730, mort à Vienne en 1773.

Suite de paysages d'après nature, dédiés à Jean-George Wille 12 planches.
Vues des environs des Andelys, 1761. Suite de 6 planches.
Village près d'Anvers.

WENCESLAS, d'Olmutz, travaillait en Allemagne à fin du XVe siècle et au commencement du XVIe.

La Mort de la Vierge.

WIERIX (ANTOINE), mort en 1624.

Cor Jesu amantis sacrum. Suite de 20 planches.
Portrait de Jean Berchmans.
Portrait de Marie-Anne de Jésus.
Portrait de Jean Bosquet.

Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix, par L. Alvin. Bruxelles, 1866, in-8°.

WIERIX (JEAN), né vers 1549, mort à Anvers en 1619.

Mons Calvariæ, 1601.
Portrait de Catherine de Bourbon, duchesse de Bar.
Portraits de Jean Pilier et de sa femme.

WIERIX (JÉRÔME), né en 1553.

Jésus-Christ descendu de la croix, d'après une ancienne peinture flamande, 1586.
La Vierge, assise sur des nuages, allaite l'Enfant Jésus.
Portrait de Henriette de Balzac d'Entragues, marquise de Verneuil, 1600.
Portrait de Louis d'Orléans, d'après Otto Vanius, 1602.

WILKIE (DAVID), né le 18 novembre 1785, mort le 1er juin 1841.

Deux Femmes et un enfant à la porte d'une maison, 1820.
La Lecture du testament.

WILLE (JEAN-GEORGE), né près de Kœnigsberg le 5 novembre 1715, mort à Paris en 1807.

La Tricoteuse hollandaise, d'après F. Mieris.
L'Instruction paternelle, d'après G. Terburg.
Portrait de Jean-Baptiste Massé, 1755, d'après L. Tocqué.
Portrait de Poisson de Marigny, d'après L. Tocqué.

Ch. Leblanc, *Catalogue de l'œuvre de J. G. Wille*. Leipzig, 1847, in-8°.

WITHDOECK (HANS), né à Anvers en 1604.

L'Assomption de la Vierge, d'après P. P. Rubens, 1639.
La Vierge et l'Enfant Jésus entouré d'anges, d'après Corneille Schut.
Saint Juste, d'après P. P. Rubens.
Saint Ildefonse, d'après P. P. Rubens, 1678.

WOEIRIOT (PIERRE), né en Lorraine vers 1532.

Portrait de l'artiste, 1556, *æt.* 24.
Portrait de Louise Labbé.
Bagues et anneaux. Suite de 40 planches.
Garnitures d'épée. Suite de 6 planches.

Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VII, p. 43-140.

WOLGEMUTH (MICHEL) travaillait à Nuremberg à la fin du XV[e] siècle.

Planches pour *la Chronique de Nuremberg*, publiée par Antoine Koburger.

WOOLLET (GUILLAUME), né dans le comté de Kent le 15 août 1735, mort à Londres le 23 mai 1785.

La Bataille de la Hogue, d'après Benjamin West.
La Mort du général Wolfe, d'après Benj. West.
Famille de paysans, d'après Corneille Dusart.
Portrait de Pierre-Paul Rubens, d'après Antoine van Dyck.

WOUVERMAN (PHILIPPE), né à Harlem en 1620, mort en 1668.

Le cheval qui a été attribué par nous et par nos devanciers à Wouverman a été gravé par un artiste hollandais qui l'a signé *N. Fich*, 1643. En faisant usage d'un miroir, on lit en effet ce nom très distinctement à la place où l'on avait cru voir les initiales de Ph. Wouverman.

WYNGAERDE (FRANÇOIS VAN DEN), né à Anvers vers 1612.

La Fuite en Égypte, d'après Jean Thomas.
Bacchanale au premier plan de laquelle se voit un Faune ivre endormi, d'après P. P. Rubens.
Hercule tuant le lion de Némée, dessiné d'après P. P. Rubens.

ZAGEL (MARTIN), ou Mathias ZASINGER, travaillait en Allemagne à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e].

La Sainte Vierge, 1501.
Le Grand Bal.
L'Embrassement.
La Décollation de sainte Catherine.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome VI, p. 371-381.

ZANETTI (ANTOINE-MARIE), né à Venise le 13 février 1680, mort le 31 décembre 1767.

« Diversarum iconum series, quas lepidissimus pictor Franciscus Mazzuola Parmensis ab Italis dictus Parmeggianino stilo feliciori delineavit nobiliss. Arundelianæ collectionis olim preciosa portiuncula nunc é musæo suo erutam publici juris fecit et adhibito inusitato, quasique deperdito imprimendi ac sculpendi methodo monochromata effinxit ac illustr. D. D. Lib. Bar. de Schonberg Anton. Maria Zanetti Venetus. D. D. C. Q. Anno Dom. M DCC XXXI. » Suite de 40 pièces gravées en camaïeu.

ZEEMAN (RENÉ NOOMS, surnommé) né à Amsterdam vers 1612, travaillait dans cette ville et à Paris au milieu du XVII[e] siècle.

Vue du pavillon de Mademoiselle aux Tuileries.
Différentes Vues d'Amsterdam. Suite de 8 planches.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, t. V, p. 121-146.

ZWOTT, ou le *Maître à la Navette*, travaillait en Allemagne dans la seconde moitié du XV[e] siècle.

Jésus-Christ sur la croix entre les deux larrons.
Le Corps de Jésus-Christ entouré des saintes femmes.
Sainte Anne.
Saint Augustin.

Bartsch, *le Peintre-graveur*, tome VI, p. 90-103.

TABLE DES NOMS DE GRAVEURS

N

O

P